UN TRATADO

DE CANTO DE ORGANO

(Siglo XVI)

Manuscrito en la Biblioteca Nacional de París

EDICIÓN Y COMENTARIOS



Thèse Complémentaire pour le Doctorat

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

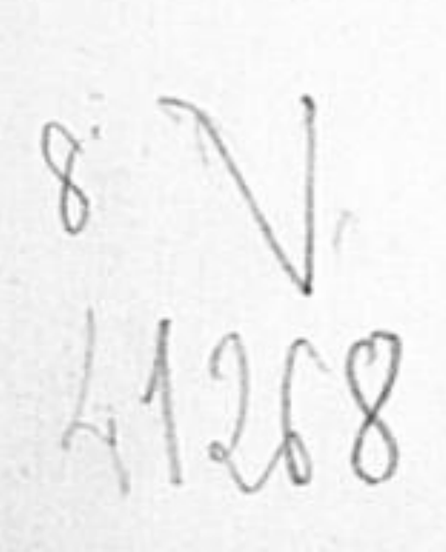
PAR

Henri COLLET

Agrégé de l'Université
Ancien membre de l'École française d'Espagne
Professeur délégué aux Lycées Louis-le-Grand, Saint-Louis et Michelet

---

MADRID
LIBRERÍA GUTENBERG
De José RUIZ
RUIZ HERMANOS, Sucesores
13, PLAZA DE SANTA ANA, 13
1913





A MADAME PIERRE AUBRY

Respectueux Hommage.

INDICE

PRÓLOGO

Como confirmación de la tesis sustentada en nuestro libro titulado : *el Misticismo musical español en el siglo XVI* (1), publicamos ahora un tratado de Canto de Organo, que pertenece á la misma centuria, y se encuentra manuscrito en la sección española (nº 219) de la Biblioteca Nacional de París. Aunque bien lo advertirá el lector por poco que hojee este volumen, no estará de más afirmar desde luego que se trata de cosa muy diferente de la música cual se entiende hoy en día; porque en efecto el libro que á continuación publicamos es de aquellos que no se pueden leer con provecho sin prescindir de las preocupaciones actuales, ó sea de esas ideas falsas bajo todos conceptos según las cuales la música solo viene á ser « el ruido más agradable ». ¡Cuán lejos estamos ahora de aquel ideal antiguo que colocaba á la enseñanza musical en primer término, por considerarla tan necesaria para la cultura del espíritu, como pudiera ser la Retórica ó la Geometría! Y si nos remontamos desde la Edad Media en la que la Música era una de las « siete artes liberales » hasta la antigüedad griega, bien podemos leer en Aristóteles (2) estas sustanciosas frases donde se revela con claridad la doctrina de la imitación : « ¿ Se debe tomar la música como el « vino, como nos abandonamos á la embriaguez, como nos entregamos « á la danza? Hay gentes que no la estiman de otra manera. ¿ Pero « no es más bien la música uno de los medios de llegar á la virtud?... « ¿ Y no puede influir en las almas, acostumbrándolas á un placer « noble y puro?... La música es un verdadero goce, y como la « virtud consiste precisamente en saber gozar, amar, odiar como « lo quiere la razón, síguese de ahí que nada merece mejor nuestro « estudio y nuestros cuidados que el hábito de juzgar sanamente « de las cosas y de encontrar nuestro placer en honestas sensaciones y « en acciones virtuosas. Ahora bien, nada hay tan apto como el ritmo

(1) Cf. Henri Collet, *le Mysticisme Musical Espagnol au XVIe siècle.* Thèse principale pour le doctorat ès-lettres. Paris, F. Alcan, 1913.

(2) *Política.* Lib. V, cap. IV.

« y los cantos de la música para imitar con la mayor realidad posible « la cólera, la bondad, el valor, la sabiduría misma y todos los senti- « mientos del alma, así como también los sentimientos opuestos á estos.»

Hemos intentado demostrar en otro lugar(1) que las precitadas palabras pudieron servir de lema á la escolástica musical que tanto esplendor tuvo en la España medioeval y en la del siglo de oro. Pues bien nuestro *Tratado* no se aparta de la tradición más conservadora en este sentido; ántes procura huir de cuanto no sea comentario específico y descripción práctica, y la preocupación del método más austero se nota en la exposición científica.

Pero más vale aun el libro del preceptista anónimo, porque entre la literatura musical de los siglos XVI y XVII descuella con singular mérito. No existe en efecto documento coetáneo de tanta importancia y claridad. Hoy mismo les sería muy provechoso á los músicos el enterarse de las reglas de contrapunto contenidas en nuestro volumen, que bien podrían descubrir en ellas el origen de su propia ciencia de que se vanaglorian con manifiesta exageración, puesto que no se inventó nada, ántes bien se retrocedió en cuanto á técnica pura contrapuntística, desde la formación de la polifonía á nuestros días.

Por lo tanto tenemos á la vista un documento único y que, por moverse en el círculo de la ciencia más severa y adelantada, no deja de permanecer aferrado á la tradición escolástica de Aristóteles, Boecio é Isidoro de Sevilla. Asienta en términos expresos los propios principios filosóficos de los sobredichos maestros, y sin las pesadas extravagancias de la mayoría de los especulativos españoles que como Bermudo anuncian la venida de Cerone (2), se mantiene en los justos límites de la teoría pura y exclusivamente musical. Sin ninguna inútil complicación y tampoco ninguna de esas extravangancias de los últimos tratados del siglo XVI, se nos revela con una sobriedad que bien puede haber sido influida por la autoridad de Lefèvre d'Etaples (3) á quien más de una vez saca á colación.

Sea lo que fuere, nuestro *Tratado* es una muestra de lo que pudieron realizar en pro del arte práctico los preceptistas de la Estética musical más elevada. Bien se conoce que el autor es un teórico, orgulloso de su propia ciencia, pero en vez de acantonarse en el terreno especulativo, no se niega á dar reglas de aplicación. Cierto es que al haberle conocido pudiera impugnarle un Juan de Espinosa, por ejemplo, que llamaba

(1) Cf. nuestro libro precitado, cap. I y V.

(2) Aquel legislador del malgusto que compuso el harto celebrado *Melopeo* (Nápoles, 1613).

(3) Tratadista francés, muerto en 1536. Pedro Ciruelo fué discípulo suyo.

« siervos de la música » á los meros prácticos como Gonzalo Martinez de Bizcargui (1); pero fuera de que no se notan huellas de que su obra haya sido conocida en aquel tiempo — sin duda por haber quedado manuscrita — no tiene nuestro autor las audacias y atrevimientos que el capellán de Búrgos, y se contenta con ser sabio tradicionalista y tan respetuoso de lo antiguo como prudente en cuanto asevera. Hasta en su estilo no busca las elegancias de un Durán o de un Milán sino que va siempre á lo más claro y preciso. Nunca aparece en su obra el humanista, pero si el escolástico más atento á la idea que no á la forma exterior.

Por estas y otras razones que seguiremos exponiendo á medida de que vayamos entrando en el conocimiento del asunto, nos pareció digno de ser publicado el *Tratado de Canto de Organo* manuscrito en la Biblioteca Nacional de Paris, con ser además el único de este género que posea dicha Biblioteca. El publicar texto español tan importante nos obligó á acompañarlo con notas y comentarios en lengua española. ¡Ojalá podamos al restituir á su patria una obra por muchos conceptos significativa aunque olvidada y aún ignorada por ella, tributar un humilde homenaje de agradecimiento á la noble nación española y á sus hijos más ilustres en la ciencia del « número », por la amable acogida que se sirvieron dispensarnos durante nuestra larga estancia en España como pensionado del Gobierno francés!

(1) Cf. nuestro libro precitado, cap. V: Disputa entre Espinosa y Bizcargui respecto del *temperamento* en música.

Paris, Mayo de 1912.

I

Descripción del Manuscrito.

El Sr. Morel-Fatio, en su *Catálogo de los Manuscritos españoles y portugueses* (1), describe así el « Tratado » que vamos á publicar : « Tratado de Canto, dividido en tres libros. El primero (fol. 1-13) está « consagrado al « canto d'organo »; el segundo (fol. 13-62) al « contra« punto »; y el tercero (fol. 62 V°-84) á las « proporciones ». Este « último resulta incompleto al final y se acaba con estas palabras : « Mas si quando sera dividido en dos semitonos menores continuos o « iuntos el uno al otro y la coma despues de ellos... »

» En el fol. 13 invoca el autor la autoridad de Santiago Lefevre « d'Etaples (muerto en 1536) : « y primero veamos que cosa sea conso« nancia segun Yacobus Faber Stapulensis ». El texto de este manus« crito está recargado con notas marginales y correcciones.

» En el fol. 1, léese el nombre de « Desportes ». Papel — 85 hojas. « 278 milímetros sobre 205. xvi^a^ centuria. — (Clasificación de 1860, « n° 219; Ant. fondo, n° 7817). — »

El Tratado tiene la encuadernación de la Biblioteca Real donde vino á parar hácia el año de 1862, según consta del Catálogo establecido por Nicolás Clement en el mismo año. Efectivamente, en el trabajo del Sr. D. H. Omont, titulado : *Antiguos Inventarios y Catálogos de la Biblioteca Nacional* (2), reprodúcese el *Catalogus Librorum manuscriptorum | Bibliothecae Regiae | Auctore Nicolas Clement, 1682*, y el n° 7817 de los « Libros italianos, españoles, alemanes, etc., in-folio mediocri (3) » señala (4) un « Libro de organo, en español (Carcavy, 15) ».

Sabemos por Leopoldo Delisle (5) quién es Pedro de Carcavy : Juan-Bautista Colbert le dió el cargo que desempeñara Varillas en la Biblioteca del Rey por el año de 1663, y Carcavy actuó de Conservador — pues

---

(1) Paris, Imp. Nac., MDCCCXCII. Sección : *Ciencias y Artes.* [111]. Esp. 219.

(2) Cf. T. IV. La Biblioteca Real en París en el siglo XVII, 1er folleto. Paris, E. Leroux, 1911.

(3) P. 28, 59.

(4) P. 57.

(5) Cf. El « Cabinet » de los Manuscritos de la Biblioteca Imperial, por L. Delisle. París, Impr. Imperial, MDCCCLXVIII.

no consiguió nunca dicho título — hasta la muerte del ministro, á consecuencia de la cual fué sustituido por Baluze y el abate Gallois, bajo el ministerio de Louvois. A Carcavy le ayudó en su cargo, por cierto dificilísimo, el erudito Nicolas Clément quien incluyó en su *Catalogus* la lista de unos veinte volumenes de la biblioteca particular de Carcavy, ocupando nuestro Tratado el nº 15.

¿De dónde venía libro tan especial, á qué fecha se remonta y quién fué el autor? Estos son datos á los que dedicaremos más tarde nuestra mayor atención. Lo que sí podemos decir desde ahora es que bien se explica el hallazgo en Francia de nuestro Tratado por su aspecto y aparato científico, que revela muy á las claras un origen francés.

No cabe duda, en efecto, que el autor del « Tratado » se inspiró en los tratadistas franceses de escolástica musical, y hasta pudo haber cursado en las aulas parisienses, pues bien se evidencia nuestra hipótesis por la índole del método en uso, y el carácter de las citas.

Sea lo que fuere, el preceptista del « Tratado de Canto de Organo » posee una letra muy clara y elegante. Los pentagramas se nos presentan según la más absoluta exactitud gráfica en cuanto á las llaves y accidentes y tanto en ellos como en el texto se advierten con facilidad las numerosas adiciones ó correcciones que se nos antojan contemporáneas en su mayor parte.

Dijimos de nuestro manuscrito que se nos ofrecía con todos los signos que caracterizan lo escritura propia del siglo XVI. En efecto, consta de una letra — trazada con tinta negra sobre papel de trapo — que es la tradicional entre los eruditos, es decir la cursiva derivada de la humanística gruesa y rápida, con las astas reforzadas y encorvadas (1). Hay confusión continua entre la *b* y la *v* ó *u*, la *t* latina y la *ç* ó *z*, la *j* y la *i* ó *y*, la *c* y la *q*, la *j* y la *x*, la *m* y la *n* ante una consonante. Líganse perpetuamente los vocablos sobretodo los articulos y partículas con los sustantivos. Las abreviaturas son las de la época, ó sea por suspensión, por contracción, por letras sobrescritas y en fin por signos especiales, cuales son una colilla que sustituye las sílabas *er*, *ar*, *ro*, etc..., el guarismo 9 que se pone en vez de la terminación *us*, otro como guarismo parecido á 3 que significa *que*. La letra aislada (.*S*.) quiere decir *Scilicet*.

En fin la puntuación no admite sino el punto, el doble punto, el punto con guión, y las rayitas que valen tanto como las comas. Ignóranse desde luego las reglas de la acentuación cualesquiera sean. Las cifras son árabes, y las notas de música pertenecen á la notacion proporcional y blanca cual nos la transmitió el siglo XV : las claves de *ut*, *fa* y *sol* se unen á las indicaciones del « tempus perfectum et imperfectum », y la nomenclatura es la de Guido Aretino.

(1) Cf. M. Prou, *Manual de Paleografía*, p. 265.

II

¿ Quién puede ser el autor ? — Ojeada sobre los tratados contemporáneos.

Hemos apuntado ya que nuestro «Tratado» perteneció á la Biblioteca de Carcavy. Bien pudiera éste tenerlo ora de la biblioteca de milord Hapton que compró por 3321 libras en el año de 1666, ora de la herencia del ilustre matemático Fermat.

No insistiremos empero en la primera suposición, pues ningún catálogo señala la presencia del « Tratado ». Con mayor razón nos atenemos á la segunda, pues el famoso sabio y consejero en el Parlamento de Tolosa dejó á Carcavy muchos libros inéditos entre los cuales pudo existir algún que otro manuscrito español. Al tratar en el *Diario de los sabios* (1) de los « manuscritos inéditos de Fermat » el Sr. D. G. Libri citaba el primer volumen de la misma publicación en el que, con la fecha de 9 febrero de 1665, se publicaba una noticia biográfica del insigne matemático que acababa de morir (2). En este « Elogio » se leían estas palabras : « Entretenía [Fermat] tan estrecha amistad con el Sr. de Carcavi mientras eran colegas en el Parlemento de Tolosa, que habiendo sido el confidente de sus estudios, aun queda hoy depositario de todos sus más hermosos manuscritos (3) ». Ignórase el número de estos últimos, pero bien podría ser que formara parte de ellos nuestro « Tratado » que al fin y al cabo se refiere á matemáticas y llevaba sobre los demás libros de música teórica la ventaja de ceñirse pura y exclusivamente á lo científico ; porque se sabe con certeza que Fermat fué muy aficionado á lo español. En el propio número del Diario de los sabios de 9 de Febrero

---

(1) Cf. le « *Journal des Savants* », Année 1839, Septembre.

(2) Cf. le « *Iovrnal des Sçavans*, du Lundy 9 Février MDCLXV, par le sieur de Hedovville ». P. 69 *sq.* : Eloge de Monsieur de Fermat, Conseiller au Parlement de Toulouse.

(3) *Ibid.*, p. 69. « Mais il auoit lié vne amitié si estroite auec M. de Carcaui, pendant qu'ils estoient confrères dans le Parlement de Toulouse, que comme il a esté le confident de ses estudes, il est encore auiourd'huy le dépositaire de tous ses beaux escrits. »

de 1665 (1) se nota el párrafo siguiente : « Lo más asombroso fué el que, con toda la fuerza de espíritu necesaria para sostener las cualidades excepcionales de que acabamos de hablar, tuviera todavía [Fermat] tan prodigiosa delicadeza de espíritu que componía versos latinos, franceses y españoles con la misma elegancia que fuera suya si viviese en tiempos de César Augusto, y hubiese pasado la mayor parte de su vida en la corte de Francia y en la de Madrid. »

Quien hacía versos en el idioma castellano y coleccionaba libros de matemáticas ¿no tendría acaso en su biblioteca un manuscrito español referente á la más honrada entre las entonces llamadas disciplinas del « quadrivium » ?

Pero aún nos es licito formular otra hipótesis con ocasión de la firma de la hoja primera que dice el nombre de « Desporte ». Aunque puede ser que no signifique nada ó que sea la de un lector cualquiera, no dejaremos de consignar el hecho de que hubo en los siglos XVI y XVII dos bibliófilos ilustres que bien pudieron ser los felices propietarios de nuestro « Tratado ». Por una parte tenemos al abate de Tiron, Philippe Desportes cuyos libros fueron recogidos con los de Laurent Bochel por el canciller Séguier, y vendidos luego en 1672, poco despues de la muerte de este gran hombre (2).

Por otra, no dejaremos de recordar al poeta y erudito Philippe des Portes que poseyó la abadía de Bonport, en la diócesis de Evreux, donde murió á 6 de Octubre 1606 (3), y que tuvo entre manos la tan celebrada biblioteca de Bonport, trasladada en 1683, à Paris, por orden de Colbert. Pero, en el estado ó inventario de los 87 volúmenes de Bonport, hecho por Baluze, sucesor de Carcavy, en el mes de Mayo, no se hace mención sino de un « Boetius, de musica ». Ahora solo quedan en la Nacional unos 65 volúmenes de Bonport. A pesar de todo, pudo nuestro « Tratado » haber sido hojeado por Desportes en Bonport (4).

Sin embargo ésta y las precitadas suposiciones nada nos enseñan respecto del autor de nuestro libro. La falta de portada y la supresión de las últimas hojas imposibilitan las afirmaciones certeras. Lo único que sepamos de fijo es que nuestro tratadista vivió en la XVI[a] centuria puesto que con claridad nos lo revela su letra. Pero ni el nombre ni la fecha exacta creemos se podrá descubrir nunca, porque ni el libro deja un solo momento de conservar un aspecto rigurosamente objetivo, ni le saca á colación alguno entre los críticos ó historiadores contempo-

---

(1) *Ibid.*, p. 79. « Mais ce qui est le plus surprenant, c'est qu'avec toute la force d'esprit qui estoit nécessaire pour soutenir les rares qualités dont nous venons de parler, il auoit encore une si grande délicatesse d'esprit qu'il faisoit des vers latins, françois & espagnols auec la mesme élégance que s'il eust vécu du temps d'Auguste et qu'il eust passé la plus grande partie de sa vie à la cour de France & à celle de Madrid. »

(2) Cf. Delisle, *op. cit.* T II, pp. 81 y 360.

(3) Cf. *Gallia christiana*. XI, 669.

(4) Cf. Delisle, *op. cit.*, T. I., pp. 534-539-542.

ráneos. En naciendo encontró la muerte, ya porque el autor no tuviera medios para publicarlo, ya porque se lo llevó á Francia donde se quedó como sepultado hasta nuestros días.

Es muy sensible el que no tengamos hoy la posibilidad de conocer la opinión de un músico del siglo de oro, tocante al contenido de nuestro « Tratado », pues sin duda alguna sería instructiva. A juzgar por su índole práctica, bien pudiera ser que se desatara contra el autor uno de los defensores ardientes de la especulación; pero en cambio su escolasticismo esencial le granjeara las simpatías de los teóricos. Sea lo que fuere, nuestro « Tratado » pasó desapercibido entre cuantos se escribieron en el trascurso del siglo XVI.

« A fines del siglo XV, y primeros años del XVI, escribe el Sr. Menéndez y Pelayo (1), se multiplican extraordinariamente estas reglas de canto llano, generalmente de pocas hojas, y predestinadas por esto, y por el continuo uso que de ellas debía hacerse entre los maestros de capilla, á convertirse, como hoy lo están, en singulares rarezas bibliográficas. Entre sus autores descuellan Domingo Marcos Durán, autor del célebre tratado *Lux Bella*, que él mismo comentó, Guillermo de Podio o Despuig, Mosén Francisco Tovar, Alonso Spañon, Gaspar de Aguilar, Alfonso del Castillo, el montañés Diego del Puerto, que tituló su obra *Portus Musicae*, Fr. Bartolomé de Molina, Juan de Espinosa, Juan Martinez, y en tiempos posteriores Loyola Guevara, Juan Francisco Cervera, Correa de Arauxo y Andrés de Montserrate, alcanzando los dos últimos al siglo XVII, etc... »

Nótese aquí que nuestro teórico no trata del canto llano sino que se dedica con extensión al canto de órgano ó figurado que es una forma muy adelantada del arte musical religioso, y de ahí se deduce ya que hubo de escribir en la época de apogeo de la polifonía gótica española, es decir en la segunda mitad del siglo XVI. Si se añade á esto que cita á Jacobo Fabro Stapulense, aquel comentador de Boecio muerto — según hemos dicho — en 1536, como valiéndose de una autoridad consagrada y clásica, confírmase nuestra opinión precedente. Nos inclinamos á admitir que el autor desconocido del « Tratado de Organo » es posterior á los tratadistas de canto llano, anterior á la publicación de los sensacionales *De Musica libri septem* de Francisco Salinas (1577) — porque es inexplicable el que nuestro musicólogo no cite al admirable ciego á quién dedicó Fray Luis de León su *Oda* — y contemporáneo de los vihuelistas que escribieron también con cifra música polifónica o sea canto de órgano.

Prescindiendo por el momento de la cuestión de las citas sacadas por el tratadista anónimo de los más célebres maestros, intentaremos revistar con la mayor brevedad posible (2) el movimiento musicológico español en el siglo XVI. « La singular riqueza y exuberancia de la

(1) Cf. *Ideas Estét.*, t. IV, p. 174.
(2) Hemos ampliado el asunto en nuestro libro precit. cf. cap. V.

literatura española de los dos siglos de oro, dice aún el Sr. Menéndez y Pelayo (1), iguala, si no excede, á la de la preceptiva literaria, y contrasta de un modo ventajosísimo con la penuria de obras didácticas de las artes del dibujo impresas en nuestra patria durante esas dos centurias. Entre libros prácticos y libros especulativos, entre tratados de música religiosa y tratados de música profana, entre artes de canto llano, canto de órgano y contrapunto y artes de vihuela ó de guitarra, entre declaraciones de instrumentos y libros de filosofía del arte más ó menos escolástica ó matemática, se cuentan en el siglo XVI más de cuarenta autores, y otros veinte por lo menos, en el siguiente (2). Toda la literatura junta de las artes plásticas, aún incluyendo los manuscritos, no se acerca, ni con mucho, á este número, y la extrañeza sube de punto cuando, entrando en la comparación interna de los unos y de los otros, se repara que mientras los Sagredos, Villalpandos, Arphes, Guevaras, Carduchos y Pachecos siguen afanosos y tímidos las huellas de los italianos y de los antiguos, y obedecen de tal modo al imperio del dogmatismo clásico que no rara vez aparecen en abierta contradicción sus principios técnicos con el arte de su época, y con el que ellos mismos practicaban, los preceptistas de música proceden con harta más independencia y con espíritu más científico, se mueven en un círculo más amplio, tienen más alta idea y estimación de su arte, y si bien en lo especulativo suelen permanecer aferrados à la doctrina de Boecio, la modifican y atenúan con notables interpretaciones, arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical, de la misma manera que lo hacían en el terreno literario los apologistas de nuestro teatro del siglo XVII. »

Al carácter matemático de la Música y á su puesto entre las disciplinas liberales atribuye el Sr. Menéndez y Pelayo la riqueza de la literatura musical en el siglo XVI. De la música, en efecto, nadie entonces dudaba que fuese, no ya arte, así como quiera, sino ciencia, que incluían entre las disciplinas matemáticas del *quadrivium* : « La buena suerte de la Música, sigue escribiendo el Sr. Menéndez y Pelayo (3), había hecho que desde la antigüedad más remota se la mirase bajo cierto aspecto racional y científico, y que, trasladada la clasificación de las artes de Grecia á Roma y de Roma á los doctores de la Edad Media, fuese la Música universalmente recibida entre las artes liberales, formando parte del llamado *quadrivium*, juntamente con las tres disciplinas matemáticas, Aritmética, Geometría, Astronomía, que sucedían á las tres del *trivium*, Gramática, Retórica y Dialéctica, como lo declara aquel verso :

Lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra.

» Autorizado el carácter matemático de la Música y su puesto entre

---

(1) *Loc. cit.*, p. 155.
(2) Mayor número de tratados aún hemos estudiado en el capítulo V de nuestro libro precitado.
(3) *Loc. cit.*, p. 158.

las disciplinas liberales, primero por Boecio y luego por San Isidoro, dos de los grandes institutores de la Edad Media, logró el arte del sonido penetrar desde muy temprano en las escuelas episcopales y monásticas, y luego en las famosas universidades, donde nunca tuvieron asiento el arte de la *mazonería* ni el de la *imaginería*, á pesar de los portentos que cada día creaban.

» Enseñóse, pues, en todas las aulas de Europa, no sólo la música especulativa, sino también la práctica, como parte esencialísima de la educación liberal, y hubo adscriptos á las facultades de *Artes* (donde también se enseñaban la Lógica, las Matemáticas y la preceptiva literaria) catedráticos de Música y hasta doctores en Música, hasta tiempos relativamente modernos. Todo esto acrecentaba en los músicos la satisfacción de sí propios y de su arte, hasta el punto que nos lo muestran los preliminares de todos los libros técnicos españoles, que comienzan indefectiblemente por una introducción filosófica de sabor marcadamente platónico, ó más bien pitagórico, en que los autores se remontan á la armonía universal, á la teoría de los números y al concierto musical de las esferas, que los hombres no podemos oir con los sentidos corporales por estar envueltos y sumergidos en las impurezas de la carne. »

Pues bien nuestro « Tratado » nos da una vez más la medida de la estimación en que se tenía á la Música en el tiempo en que Sánchez de Arévalo escribiera en su *Verjel de Príncipes* (1) que era « Sciencia é arte de mucha especulacion é Sapiencia, é de grant virtud é utilidad para la naturaleza humana... »; porque por más que se atenga particularmente á lo práctico, no deja nuestro tratadista de dedicar alguna que otra frase á la teoría musical y á la importancia de la música, dentro de la cultura humana.

Esta nuestra suma de canto de órgano figura entre las más interesantes del siglo de oro y pone de manifiesto la utilidad de las tradiciones perpetuadas entre los escolásticos. Veamos pues en qué clase de tratados lo podemos colocar y cuál será la fecha que poco más ó menos nos sea lícito asignarle.

El documento de mayor antigüedad es el titulado : *Reglas de canto plano é de contrapunto é de canto de órgano*, del sacristán de la capilla de San Clemeint *(sic)* de Sevilla (1410), y trata con singular acierto de las propiedades modales como también de la práctica, todavía muy primitiva, del arte musical religioso. Un concepto más amplio y profundo de la disciplina musical se advierte en el *Vergel de musica spiritual, speculativa é activa* del Bachiller Tapia Numantino (1470), como cuando dice que « las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonía », que sin la música « no se sabria

---

(1) Para el señalamiento exacto de este libro y de cuantos trataremos á continuación remitimos al lector á nuestra Bibliografía completa que encabeza nuestro libro citado.

alguna sciencia ó disciplina perfetamente », y que por el contrario con ella se excitan « las devociones et afecciones buenas para alabor á Dios supremo y glorioso et ... se levanta la fuerza intellectual á pensar trascendiendo las cosas espirituales, bien aventuradas y eternas. »

Un tratado de música, manuscrito y anónimo, existe en la biblioteca del Escorial (iij. C. 23) con la fecha de 1480 en Sevilla, y explaya histórica y filosoficamente las mayores cuestiones musicales. En el primer capítulo trata el autor de los inventores del arte y cita à Pitágoras, Boecio, Guido, Muris, Goscaldo, Felipe Vitriaco, Macrobio, S. Gregorio y S. Ambrosio; le parece imposible se escriba en música con más habilidad que los neerlandeses; y termina con unos catorce capítulos de compilación por cierto poco original.

Limitándonos á hacer mención de otro manuscrito sevillano con fecha de 1492, existente en la biblioteca provincial de Toledo, y cuyo titulo es : *Incipiunt octi toni Artis Musicae*, llegamos á la célebre *Lux bella* de Domingo Marcos Durán, el cual se vale de Guido, Gregorio, Arnaldo, Mirolo, Felipe Vitriaco, Boecio, Goscaldo, Franquino de Colonia, Aristóteles, Isidoro, Marqueto, Michal de Castellanis y Gaforio. El capítulo *de qualitate tonorum* reproduce las ideas corrientes y nos encamina hacia la *Glosa sobre el arte de canto llano,* compuesta por el propio Durán, y en la que se revela como admirable escritor castellano. La *Dedicatoria* precede una disertación sobre música, por la que nos enteramos de las ideas que respecto del arte se tuviera en tiempos de Durán : « Como la vida humana sea breve, dice, y el arte de música luenga y de gran speculacion ca contiene en si practica y theorica. E viendo ser constituida para seruir y alabar nuestro señor. E como en las sciencias practicas no falle ninguna que el coraço humano tanto en caridad y contenplación dirigesse como la música : E como es sciencia diuina y humana, inciende y prouoca los coraçones en el amor de Dios. Sin la qual los officios diuinos solenne, perfecta nin deuidamente no se pueden celebrar mouido con zelo de caridad deseando el servicio de Dios. E porque toda disceptaçion, confusion, discordia y error se quite de las personas ecclesiasticas : quise redimirles el tienpo en copilar el modo de proçeder en el practicar declarando en breue y muy cierto stillo por verdaderas causas y principios en theorica como practica lo que en la sumula de canto llano intitulada lux bella copile. E bien paresçe el nombre consono al effecto, que *quasi lucet inter alias artes huius facultatis.* que como mediante la lux se nos manifiestan las cosas : asi por esta arte se manifiestan y saben las ambiguedades y se quitan los errores del canto. E proseguiré diuidiendo la en trina diuision en quien perfecta perfeçion consiste *vnde Virgilius . et numero deus impare gaudet.* Ca tiene tres excelencias sobre las humanas facultades. La primera que nuestro señor con ella es muy seruido, aplacado, ensalçado y alabado segun paresce en estos psalmos. *Laudate dominum de celis. Cantate domino canticum nouum. Cantemus domino gloriose. Jubilate Deo omnis terra,* y en otras muchas lecturas. || *Item* Ysaye vj.

Tibi cherubin et seraphin, incessabili voce proclamant : Sanctus, sanctus, sanctus dominus Deus sabaoth. E en el naçimiento de nuestro saluador cantauan. *Gloria in excelsis Deo.* E en el primero de los rectoricos dize que estas tres sciencias : *rethorica, logica et musica naturaliter nobis insunt.* Et Boecio en el primero : *musicam nobis ita naturaliter esse insertam, insitam et coniunctam quod nullus sine ea esse nequat, ex quo infert quod nemo sine musica viuere potest.* || *Item Plato ait, nullam disciplinam esse perfectam sine musica.* || Salomon en el segundo de los canticos quando dixo a la fija de Pharaon rey de Egypto. *Sonet vox tua in auribus meis.* || La segunda *quod musicam esse cibus anime quod letificat eam refociliando cor et omnia membra,* que el canto es deleyte de los angeles, alabamiento de los sanctos. por tanto con gran affecto y diligencia mayor mente los ecclesiasticos lo deuen saber ca en si parece cosa diuina et spiritual ca faze á las personas deuotas, atentas, contemplatiuas perseuerar en los officios diuinos. alabando a nuestro señor segun se lee en David y Orfeo y tubal cayn fijo de Lamech. y de otros muchos. que no fallan los humanos cosa con que tanto alaben a Dios. como en el primero d'i Paralipomenon ca vj. *Isti sunt quos constituit David super cantores domus domini.* E por la musica : se manifiesta la alegria del coraçon bendiziendo y glorificando á nuestro señor *ut habent numeri xxj. ca. tunc cecinit israel carmen istud.* E enel primero de los reyes : xxix. ca. *nomine iste esse David, cui cantabant in choris.* La musica es de tanta virtud que prouoca en el coraçon spiritu prophetico en pronosticar lo futuro como en el iiij. de los reyes. ca. iij. fablando de heliseo. *Nunc autem adducite mihi saltem cumque caneret saltes facta est super eum manus domini.* La tercera que afeyenta los spiritus malignos, *ut. j. regum. ca.* xvj. *in fine. quandocumque spiritus malus arripiebat Saulem tollebat David citharam et percutiebat manu sua et refociliabat Saul et melius se habebat. recedebat enim ab eo spiritus malus.* Asi vemos por experiencia que si ay tenpestad de truenos, relanpagos, toruellinos, granizo, que con el sonido de la canpana cesa y se derrama el nublado, ca los malos spiritus de toda armonia spiritual fuyen con gran tristeza y dolor ca lo que aplaze a dios enoja al diablo. que como ya esta dicho. como con la musica. spiritual mucho se sirue aplacar y alabar nuestro señor : el mal spiritu con ella recibe gran dolor y tristeza y fuye della que su oficio es poner pensamientos vanos, tristes, desesperados et es ocasion de muchos vicios y pecados los quales la musica aparta. E tan bien incita á los belicosos en las batallas ut in. ij. Paralipomenon que como los fijos de iuda cantauan este cantar : *Confitemini domino quum in eternum misericordia eius :* luego vencian a sus enemigos. En el ij de los reyes xviij ca, *cecinit autem Joab bucina et retinuit populum ut persequeret fugientem Israelem.* La musica profana inutile es la que entodo en pece. Inclinando los coraçones á malos deseos faze á los ombres ser desuariados libidinosos desatinados desacordados et mucho enbueltos en vicios. Dice la ystoria scolastica

que la musica al alegre alegraba mas et al triste entristece mas : *que aures mulcet mentem erigit. praeliatores ad bellum incitat. lapsos et dissipatos reuocat. viatores confortat, iracundos mitigat, tristes et anxios letificat et aliquando plus turbat iocundos delectat. discordes pacificat, vanas cogitationes elicit, freneticos temperat cosque ad amena prouocat.* segun veras en el capitulo *de qualitate tonorum.* Asi procedere rectificando y declarando el canto llano conformandome con la posición de Sant Gregorio, la qual *gratia inspirante diuina ipse adeptus*, en cuya doctrina todos sus sucesores seguieron y todos aprouar y tener deuemos.»

Tambien se nos manifiesta Durán como discípulo de San Gregorio, cuando trata del simbolismo de los números ó de la « mano » musical, ó de las relaciones del texto con la música que divide en mundana, humana é instrumental según Pitágoras; en diafonía y eufonía según Isidoro; en disonante y consonante según Avicena; en mesurable y no mesurable con Muris y Durandus; en vocal é instrumental con Vincencio, Guido, Microlo y Felipe Vitriaco. Con la mayor seriedad, escribe Durán que « la música imitando a la sanctissima Trinidad consiste en numero ternario »; da reglas excelentes « para ordenar la letra », y, estribándose en la doctrina gregoriana, incita á la guerra contra la corruptela en los cantos ecclesiásticos, con la propia energía de los teólogos del venidero Concilio de Trento; en fin, su « declaración de la rueda » simbólica es una síntesis vastísima del saber enciclopédico del autor.

Sin insistir en la *Introducción muy util y breve de canto llano* compuesta por el bachiller Alonso Spañon, citaremos los curiosos *Comentarios* en latín (1495) de Guillermo de Podio (Despuig) que traduce á Boecio en el capítulo V°, titulado : *de musico quid sit*, á Aristóteles en el VII° : *de triplici musica*, á Pitágoras en el libro III esencialmente matemático, ó en el libro IV que trata de *septem modis cantandi* y de *modorum musicorum effectibus*, y con todo permanece original logrando conquistar en su tiempo lisonjera celebridad.

En el año siguiente salía á luz en Venecia la ilustre *Practica musica* de Franchinus Gaforus que tanta influencia habia de tener en España; en 1497, publicábase en Barcelona el *de Musica instrumentali* de Fernando del Castillo ; en 1504 aparecían ora el *Ars cantus plani portus musice* de Diego del Puerto, ora el *Arte de canto llano* de Alonso del Castillo, obras todas en que la enseñanza de Boecio é Isidoro se continúa y desarrolla. Otro tanto podemos decir de la *Lux videntis* de Molina (1506) ó del *Libro de musica práctica* de Mosen Francisco Tovar (1510).

Pero ninguna entre las susodichas obras alcanzó el éxito del *Arte de canto llano et contrapunto et canto de órgano* de Martinez de Bizcargui (1511), tan violentamente impugnado por Juan de Espinosa; ó la fama del *Cursus quatuor Mathematicarum Artium Liberalium* (1526) del darocense Pedro Ciruelo, catedrático de Alcalá, el cual, dice

el Sr. Menéndez y Pelayo (1), « reprodujo íntegros los *Elementa Musicae*, de Jocobo Fabro Stapulense (Le Fèvre d'Etaples), uno de los comentadores de Boecio, con un breve prólogo original en que se trata de discernir el puesto que corresponde á la Música en la clasificación de las ciencias, combatiendo el maestro Ciruelo á los que la suponen dependiente de la Física por la teoría de la producción del sonido. »

Ambas obras, aunque muy distintas en sus procedimientos y aspectos, nos parecen sumamente interesantes por representar despues de tanto tratado de canto llano y de tanto fárrago de filosofía escolástica, ora un ensayo detallado sobre canto de órgano, ora una tendencia á lo práctico, que nos permiten ya atribuir una fecha aproximativa á la composición de nuestro « Tratado anónimo de Canto de Organo », cuanto más que la influencia de Jacobo Fabro se deja sentir en él lo mismo que imperaba en la parte doctrinal del *Cursus* de Ciruelo.

Sigamos empero con nuestro análisis de la literatura musical del siglo XVI, para determinar de modo más certero la época exacta en que debió de publicarse nuestro « Tratado » y señalemos en primer lugar el *Tractado de principios de música práctica et theorica* compuesto en Toledo por el arcipreste de Sancta Olalla, D Juan de Espinosa, en 1520, en el que además de una « retractación contra Bizcargui », notamos una dedicatoria á la casa de Mendoza, una introducción especulativa y unos capítulos de exposición marcadamente inspirados en Boecio.

Con fecha de 1532 sale en Alcalá un *Arte de canto llano* escrito por Juan Martínez y adornado con magnífica « mano musical »; en 1533 publícase de Matheo de Aranda un *Tractado de canto llano* y otro de *Canto mensurable y contrapunto*, y tres años despues aparece el primer *Libro de musica de vihuela* (2) que inicia el gran movimiento de los vihuelistas españoles que lejos de restringirse á lo instrumental, hicieron tanto en pro del canto figurado ó de órgano por medio de la notación por cifra.

Con toda verosimilitud hubo de perderse la *Musurgia* de Andrés Calvo (1536), pero dos años despues el « excelente musico D. Luys de Narbaez » editó en casa de Diego Hernández de Córdoba, impresor en Valladolid, los seis libros del *Delphin de Música de cifras para tañer vihuela*, para encabezamiento de cada uno de los cuales se puso el estribillo siguiente :

Es subir su propiedad
Más alto que ningun aue,
Significa magestad
y desta conformidad
es la música suaue

(1) *Loc. cit.*, p. 186. — ¿ Leería nuestro autor á Jacobo Fabro en la adaptación de Ciruelo?

(2) El autor es el insigne Luis Milán que tenía tambien talento literario como bien lo prueba su Libro intitulado *el Cortesano*, Valencia, 1561.

Que sube el entendimiento
tan alto en contemplación
que le pone en un momento
en el diuino aposento
porque allí es su perfección.

Hácia el año de 1544 compuso Melchor de Torres una *Arte ingeniosa de Música* de la que no quedan huellas; en cambio los *Tres libros de Música en cifras para vihuela* de Alonso de Mudarra (Sevilla, 1546) se han conservado hasta hoy con variedad de ejemplares, explicándose esta preservación por el hecho de que sea la obra de Mudarra uno de los primeros libros profanos, es decir una como recolección de fantasías, pavanas y gallardas, piezas para guitarra y por fin transcripciones de obras polifónicas cuales son motetes, salmos, romances, canciones, sonetos, versillos y villancicos.

Pasando por alto el *Libro de la Doctrina Cristiana* del dominico Fray Andrés Florez (1546), síguese la corriente de obras de vihuela con la *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547) de Enriquez de Valderrávano, encabezada con prólogo pitagórico; con el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (1552); en fin con la *Orphenica Lyra* del ciego Miguel de Fuenllana (1554).

Nos limitaremos á citar el *Yntonario general* para las fiestas españolas, del zaragozano Pedro Ferrer (1548), y relacionaremos con el grupo de los libros de vihuela « *el primo libro de Diego Ortiz Tollelano, nel qual si tratta delle glose*, etc. » publicado en Roma á 10 de Diciembre de 1553, puesto que concierne la musica de « violone ». Pero dejaremos estos tratados especiales para insistir en el *Arte Tripharia* y sobretodo en la *Declaración de Instrumentos* de un como precursor español de Cerone, llamado Juan Bermudo, religioso de la orden de los frayles menores de observancia en la provincia de Andalucía. Remóntanse las fechas de sendas obras á los años de 1550 y 1549 respectivamente. Es Bermudo un compilador algo á la violeta, y aún escritor de pésimo estilo, aunque no se puede negar que tenga conocimientos muy variados y á veces clara exposición. Con todo no podemos concederle lo que el Sr. Menéndez y Pelayo (1) es decir « envidiable lucidez de pensamiento y de estilo »; antes bien le consideramos como vulgarizador de mérito y cuya importancia resulta ser más histórica que no absoluta y científica.

Porque efectivamente se nos aparece la obra de Bermudo como una síntesis del saber de su tiempo, donde lo teórico se mezcla con lo práctico, lo filosófico con lo vulgar, lo fantástico con lo preciso y verdadero. Según el *Cathalogo* de los libros de que consta el volumen, nos enteramos de que el primero trata de la música en general, el segundo de las reglas para principiantes, el tercero del canto llano y canto de órgano, el cuarto del órgano y de la vihuela, el quinto de la composición, y

(1) *Loc. cit.*, p. 198.

el sexto de los errores en música y de su rectificación. — En el segundo prólogo, expone Bermudo sus doce invenciones prácticas en cuanto á vihuela. — Todo lo trata Bermudo con una facilidad asombrosa y con profusión de citas que hacen de su obra una enciclopedia curiosísima de la que se pueden sacar los datos más abundantes y diversos, como se hiciera del *Melopeo* de Cerone.

Y volvemos á los vihuelistas con Luys Venegas de Henestrosa, autor de un *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá, 1557) algo influido por las doctrinas humanistas de Luis Vives; á los cantollanistas, con Luis de Villafranca (Sevilla, 1565) y Gaspar de Aguilar (en la Colombina).

Merece especial mención el *Libro llamado Arte de tañer fantasía* del padre Thomas de Sancta María (Valadolid, 1565), el cual enseña con claridad el arte de tocar y da para ello multitud de ejemplos. La única parte del tratado que tenga algun carácter téorico es el prólogo « al pío lector » donde despues de un elogio muy sentido de Santo Domingo, nos explica el autor el por qué de sus investigaciones, y es á saber porque « el uso es largo é incierto, y el arte corto y cierto, y assi « vemos por experiencia, que ninguno sin el arte es perfecto en su « facultad, porque los que van sin arte son como los que ignorando el « camino van sin guia, y como los que andan á scuras sin luz. De suerte « que el arte es la guia y la luz, y assi con justo titulo se puede dezir « que los que obran sin arte no saben. Esto es sentencia del Philosopho, « el qual preguntando qué cosa es saber, responde el mesmo diziendo « que saber es conoscer la cosa por sus causas y primeros principios, en « lo qual consiste el arte. Assi que tratando desto fue Dios seruido dar « me lo a entender, en lo qual gasté diez y seys años continuos de lo « mejor de mi vida, passando innumerables y increybles trabajos de « dia y de noche, inuentando cada día cosas, y deshaziendo otras, y « torandolas *(sic)* a hazer hasta ponerlas en su perfection, y en reglas « universales, y comunicando cosas con personas diestras, y enten- « didas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de su « Magestad Antonio de Cabeçon, temiendo de mi con el propio pareçer « y affiçion no me engañasse en algunas cosas. Tomando el consejo de « Salomon que dize que el sabio oyendo se haze más sabio, y en otra « parte dize que a donde ay muchos consejos allí está la salud, y el « acertamiento de las cosas... »

Por el año de 1580 colócase un libro manuscrito titulado *Advertencias sobre la canturia ecclesiástica* (1) cuyo autor es Gómez de Herrera, y que es como consecuencia de la bula del papa Pío V sobre el canto en la iglesia, con fecha de 17 de Diciembre de 1570 en Roma. Está enterado el autor de las obras de Gaforo, Polidoro, Eusebio, Boecio, Santo Victore, Isidoro, etc..., y divide su obra en tres partes y muchos capítulos entre los que descuella por su importancia española el

(1) B. N. M. — mss. M, 1345.

cuarto de la parte primera (« como en todo tiempo a tenido la musica censores y quien la haya deffendido ») que reproducimos por primera vez : «... ¿ Qué? otra cosa pretendieron los sacros concilios Gerundense, Bracharense : 1º, el Toledano 4 y el 11 donde se hizieron tan particulares canones (como adelante se ponen) sino corregir y enfrenar el atreuimiento de los que pretendian con su emienda ser causa que en la canturia se variase? Y querer extirpar este abuso de la variedad y reducirle a uniformidad que es la que agora se apartan los que introduzen nouedades? Tambien se lee en la festiuidad de S. Julian Arçobispo de Toledo que en su tiempo estaua deprauado el officio ecclesiastico en España y deue se aduertir que el reduzirle a su integridad es lo mismo que corregirle con los originales antiguos dize ansi

» *Divini cultus per studiosius, sacrarumque ceremoniarum diligens ac tenax conseruator ecclesiasticum officium uitio temporum corruptus sue integritati restituit ac nouis precationibus ornauit....*

» ... y porque más claramente se vea el estrago que a hecho en la musica ecclesiastica la presuncion y arrogancia de los que an pretendido poner manos en ella, acabese de leer lo que resta de sobredicho capitulo en la vida de S. Leon 2º y conocerse a con euidencia quanta lastima es que de los ocho tonos que compuso el nunca asaz alabado Pontifice y Doctor de la Iglesia S. Gregorio, a penas a quedado rastro de ellos, por el atreuimiento que an tenido los que de mano en mano mudaron su canturia, y verse a juntamente con quanta razon se hizo antiguamente y se haze agora deffensa en fauor de la de los Prefacios que tan conocidamente es suya... para que se guarde inviolablemente, sin mezcla, ni alteracion en poco ni en mucho por que fuera de ser la emienda sin ningun fundamento, es abrir la puerta a muy grandes inconvenientes qual lo seria que qualquier sacristan ignorante (como lo hizo alguno en Madrid) se atreua a emendar la canturia ecclesiastica. Pero el mayor (a mi juizio) es dexar la compuesta de un sancto tan grande authorizada y reformada de otros muchos, acreditada y usada en la Yglesia catholica por más de mil años, y trocarla por unos deuaneos soñados de los que ni son Sanctos como S. Gregorio, ni doctores de la Yglesia para que sepan más de gramatica y accentos que el. ni son tan musicos Theoricos ni Practicos como los razonables que ay en España y ansi tengo por sacrilegio lo que ellos hazen y en alguna manera lo que yo hago que es tomarlos en la boca, en competencia de S. Gregorio...

» ... Despues se mezcló el canto llano con la música mensurable que llaman canto de órgano, y contrapunto, hasta uenir a estragarse de manera que Joan 22, Pontifice Romano mandó que no se usase canto de órgano en el officio diuino, como parece por la extrauagante Docta Sanctorum patrum, y segun fui aduertido de esto y de otras cosas de Bartholome de Queuedo [mi maestro], Racionero en la sancta Yglesia de Toledo, hombre en letras humanas y en la musica muy docto. Es cierto que de la Musica y canto llano que S. Gregorio compuso solas

tres terminaciones de Psalmos se usan oy, y las demás se an ingerido en la Yglesia por abuso que en la Musica se ha introducido.

» Este daño irreparable que el canto ecclesiastico a recibido con la perdida de estos Tonos es buena respuesta a la disculpa que dan los que se atreuen diziendo

« que no mudan la substancia
« sino algunos pocos puntos y ligaduras } Censores.
« para mejorar los acentos.

« Pues consta claramente que la perdida de los cinco Tonos no fue de golpe ni los arrancaron de una vez como se infiere de las palabras :

Se an ingerido por abuso.

» Sino haziendo lo mismo que nuestros censores hazen que es officio de polilla, comiendo aquí un punto, y adelante otro, desatando aquí una ligadura, y haziendola donde no la ay, de manera que dexan los puntos del Prefacio apolillados y consumidos en tantas partes que viene a quedar como una ropa apolillada y rajada que aunque no se le muda ni consume la substancia queda tan estragada y perdida que no puede traerse ni el Prefacio oyrse.

» Y este es el camino por donde se perdieron los Tonos de S. Gregorio y se perderá tambien el de los Prefacios sino se pone el remedio que la experiencia a hallado contra el daño de las polillas, que es sacar la ropa al ayre, que con la luz y claridad se reconocen los dañadores que son unos gusanillos perniciosos que estragan y consumen la mas preciosa y mas rica vestidura y del más fino paño que ay en toda la musica ecclesiastica.

» Y es de aduertir y considerar atentamente el artificio y la traza que los censores llevan en su pretension, pues no ay hombres de negocios que con tanta subtileza de ingenio traten lo que les importa, esto se verifica viendo que tratan de cambiar los Prefacios por letra, y como se passa el plazo sin pagarlos como merecen, recambian la partida para la feria del Sabado santo sobre la bendicion del Cirio, y de allí con mayores daños é interesses la remiten a la Ista Dominica sobre el *Te Deum laudamus*, y el asiento que començó tan por menor como vimos en lo apolillado sale con esta subtileza a ser por mayor y a pretenderse leuantar con todo el caudal de la canturia ecclesiastica puntando los Prefacios a su modo y componiendo la de el *Te Deum* y Bendicion bien differente de la Toledana aprouada para España y cobran humos de reformar generalmente la uniuersal Romana y con esto no ay que marauillar que los tonos de S. Gregorio se ayan perdido.

» ... pienso sin ninguna duda que es mayor el riesgo que corre este negocio en nuestros tiempos que en ninguno de los passados, porque los Censores antiguos fueron singulares en diuersas prouincias, y los de agora son muchos y en sola España, salieron contra ellos sumos Pontifices, Concilios, Emperadores y muchos hombres graues, de authoridad y letras, agora a duras penas ay quien se atreua a descubrir el rostro

contra ellos, y los que deuen por obligacion salir a esta deffensa o lo juzgan por cosa de poca importancia o dissimulan.

» Pero siempre la Magestad inmensa de Dios a despertado algun buen espiritu (como en Daniel) para no consentir que se leuante falso testimonio a esta hermosissima Susanna, como lo hizo en el pontificado de Gregorio XIII instigando á un sacerdote y cauallero español (1) no menos religioso que docto para que deffendiese la acusacion que auían puesto ante el Pontifice contra la Musica ecclesiastica y los accentos de ella, los mayores Maestros de Roma, con espaldas de otro personage de mayor authoridad, como le tienen y han tenido los censores de España.

» Llegó la altercacion y las razones de ambas partes al Pontifice y mandó (persuadido de la verdad) que no se tratare más de esta materia.»

No ofrecen tanto interés los últimos capitulos de las *Advertencias*, si bien se exceptúa un estudio sobre el *Motu proprio* de Pio V; y hasta se pueden pasar por alto las partes segunda y tercera.

Lo mismo diremos del *Libro de Música* meramente práctico de Esteban Daça (1576) á pesar de su titulo pomposo de *El Parnaso*, porque no es sino un método harto sencillo y una recolección de piezas para vihuela en las que dominan por el número las extranjeras.

¡ Cuán diferente se nos antoja el librito del catedrático de Salamanca, el ciego Francisco Salinas, por más que no se titule sino modestamente *De Musica libri septem!* El autor á quién, como se sabe, dirigió Fray Luis de León su tan admirada *Oda*, fué celebrado de sus contemporáneos, dice Menéndez y Pelayo (2) « como hombre casi divino, igual al Timoteo de Alejandro en el arte de enardecer ó reposar los afectos. « Con mucha razón le llamo insigne varón (dice Ambrosio de Morales) (3) pues tiene tan profunda inteligencia en la Música, que yo le he visto, con mudarla tañendo y cantando, poner en pequeño espacio en los ánimos diferentísimos movimientos de tristeza y alegría de ímpetu y de reposo con tanta fuerza, que ya no me espanta lo que Pytagoras escribe hacía con la música, ni lo que Santo Agustín dice se puede hacer con ella. »

» El fruto de la enseñanza de Salinas, prolongada hasta los setenta y siete años de su edad, se encuentra recogido en un libro que, por la noble sencillez del estilo y la impecable tersura de su latinidad, lleva impresa en caracteres indelebles la fecha más gloriosa del Renacimiento español (4), y es obra de humanista tanto ó más que de

La obra de Salinas fecha de 1577. Dos años despues salieron en

(1) ¿Será D. Fernando de las Infantas á quien se alude? El dato es muy interesante, pues nos permite dar á las *Advertencias* una fecha posterior á la Revision del *Gradual Romano*. Cf. nuestro lib. precit., cap. II.

(2) *Loc. cit.*, p. 200.

(3) *Ibid.*, nota 1ª. : lib. XV, cap. XXV de su *Crónica*.

(4) Hemos demostrado en nuestro libro cit. (cap. V) que no había tal Renacimiento, sino pura tradición escolástica y elegancia de estilo.

músico. »

Venecia los *Plura modulationum genera super excelso Gregoriano canto*, de Fernando de las Infantas, que aunque Cerone en su *Melopeo* los censuró en parte, parece como que son el desarrollo práctico de las especulaciones de Salinas, y revelan una ciencia profunda en el contrapunto vocal y aún refinamientos ó artificios más complicados que no verdaderamente provechosos para el artista.

Y ahora con acercarnos á los últimos años de la xvi[a] centuria, y llegar la teoría musical á su perfecta madurez, bien se puede notar la necesidad para los preceptistas del arte de asentar el valor de su tradicionalismo, de oponerse á un peligro que no ven muy á las claras, pero sí tienen por temible, si hay que juzgar de ello por el tono doctrinal y aún profético de sus exposiciones. Hé aquí por ejemplo, como continuación de los libelos y folletos publicados en la primera parte del siglo, el *Arte de música* (1592) en el que el organista valisoletano Francisco de Montanos sostiene con singular energía « el principio de la expresión filosófica de las composiciones musicales, y de la conformidad íntima entre la letra y el tono (1) », y dice que « para ser buena compostura, ha de tener las partes siguientes : buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, imitación bien proporcionada, que cada voz cante bien, passos sabrosos. Y la parte más esencial hazer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el effecto que la letra pretende, para levantar á consideración los ánimos de los oyentes (2) ».

Tuvo la obra de Montanos más reimpresiones que otra cualquiera. Por el contrario queda siendo rarísima el *Arte y suma de canto llano* « compuesta y adornada de algunas curiosidades » del valenciano Juan Francisco Cervera (1595), como tambien el *De Musica et cantu figurato* del canónigo D. Martin de Azpilcueta, ó Navarro, de la órden de San Augustin en la congregación de Roncesvalles (León, 1597). Si bien es fácil atribuirles fecha, no pasa lo mismo tratándose de algún que otro libro más especulativo — como que la tendencia á lo práctico iba creciendo — cual se nos antoja el *De ratione musicae et instrumentorum usu apud veteres Hebraeos* del monje cisterciense D. Cipriano de la Huerga, ó el *De Musica Magica* del P. Martin del Rio; ó por fin el *Tratado de música especulativa y práctica* del Dr. D. Thomas Vicente Tosca de la Congregación del Oratorio en Valencia, porque no queda de ellos sino el recuerdo y las señas más exteriores.

Los efectos de la música á los que Montanos daba tanta importancia, los estudia desde otro y curioso punto de vista — á principios del sigló xvii, — un estudiante israelita, doctor en Salamanca, catedrático de medicina en Hamburgo por el año de 1576, llamado Rodriguez de

---

(1) Cf. Menéndez y Pelayo, *loc. cit.*, p. 208.

(2) Citado par Menéndez y Pelayo : *ibid.* — Señalemos desde ahora el que nuestro tratadista, autor del libro que vamos á publicar, dice poco más ó menos lo mismo que Montanos. Cf. Libro segundo, cap. quinto. *ad fin.*

Castro, en una obra titulada: *Medicus politicus sive de Officiis Medico-politicis tractatus* y publicada en Hamburgo (1614). Basta conocer el epigrafo de los capitulos esenciales del libro IV° para cerciorarnos del carácter tan especial de dicha obra : *Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste adque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia praemittuntur* (cap. XIV); *notantur ac rejiciuntur, Musicae abusus* (cap. XV); *Musicae excellencia, atque praestantia, rationibus auctorum suffragiis et experimentis comprobatur* (cap. XVI).

A pesar de las últimas obras citadas y de su importancia estética, no corresponde el movimiento consiguiente á tan excelso apogeo. Esa misma inclinación de las postrimeras publicaciones musicales del siglo de oro parece como que no puede ser considerada cual una continuación de la tendencia especulativa de antaño, sino cual una actitud defensiva contra el renacimiento avasallador, ó una tardia rebeldia del espiritu tradicionalista, ya decadente. Y en efecto, por más que aún pudiéramos sacar á colación algun que otro libro donde brillan los últimos fulgores de la « lux bella » conservadora, es á saber : el *Arte de canto llano* publicado en Valencia (1614) por Andrés de Montserrate (aunque en el Prólogo el autor dice ser discipulo del « divino Platón »); el *Libro de Tientos* y los *Casos morales de la Música* (1626) de Correa y Araujo; el *Libro de tonos humanos*, recolección manuscrita de 222 canciones profanas, que procede de los Carmelitas salmantinos y fecha de 1656; el *Por qué de la Música* (1672) de Andrés de Lorente; famoso libro práctico que se aferra á la más pura escolástica y se dedica á « María Santisima, « nuestra abogada y señora, concebida sin mancha de pecado original « en el primer instante de su ser : Maestra de los mejores cantores que « en esta mortal vida se exercitaron en obras de entendimiento y voz, « etc... »; la *Luz y Norte musical* (1677) de Ruiz de Ribayaz; en fin la rarísima *Gemma Harmonica* (1698), manuscrito latino, publicado en Segovia, y en el que se trata con ciencia profunda de las propias teorias de la edad media acerca de la doctrina de los números, no podemos sino consignar y comprobar el cambio impensado en los rumbos de la ciencia española respecto del arte de los sonidos. No cabe dudar que el Renacimiento italiano va penetrando poco á poco en España y echa á perder cada dia más las concepciones escolásticas á duras penas y con tanto tiempo elaboradas y perfeccionadas. La era nueva da al traste con la fe antigua é ingenua en la supremacia quimérica de la especulación simbólica sobre el Arte personal y libre. Con razón dice Menéndez y Pelayo (1) que : « la literatura musical del siglo XVII se resiente de la universal decadencia que aquejaba á todas las artes y ciencias españolas, exceptuando la pintura, el teatro y la crítica histórica. Así es que á los grandes tratados de Ramos de Pareja (2), Salinas y Montanos sustituyó

---

(1) *Loc. cit.*, p. 209-210.

(2) Este es otro y uno de los primeros tratadistas de la música en la España del

en el aprecio de los maestros el *monstruo musical*, quiero decir, la indigesta y voluminosa enciclopedia de música teórica y práctica que con el título de *El Melopeo* [Napoles, 1613] ordenó el músico bergamasco Pedro Cerone, terriblemente flagelado por Eximeno que le miraba, no sin razón, como el verdadero legislador del mal gusto, como una especie de Gracián en el arte del sonido. En efecto : los últimos libros del *Melopeo* están atestados de los mayores delirios : *ecos, enigmas musicales* en forma de sol, en forma de cruz, de balanza, de llave, de espada, de elefante; *canones enigmáticos y secretos*, mediante los cuales una composición musical puede representar la mano, el espejo, los dados, la escala, el juicio final y el *Caos*, imagen fiel del cerebro del músico que tal cosa fantaseaba, y que se atrevia á llamar *maestro especulativo* á Salinas, sin duda porque no alcanzó á escribir en solfa, como Cerone, las distancias de los planetas; de la Tierra à la Luna, *re-mi*; de la Luna á Mercurio, *mi-fa*.

» Aparte de sus extravagancias, que el autor llama « cosillas nuevas que con la bajeza de mi entendimiento he especulado », el *Melopeo* es un verdadero fárrago, que tiene de bueno lo que el autor tomó de los tratados del siglo anterior, « en cuya lección había consumido la mayor parte de su mocedad », pero rebosando de erudición pedantesca y de capítulos enteramente extraños á la Música, y de moralidades que nadie esperaría en semejante tratado : « de los daños del vino, de la ingratitud, de los peligros del mucho hablar, de la virtud del silencio, del ocio, de la amistad y del amigo verdadero, del lisonjero ó adulador, del fingido y falso amigo, de la prosperidad y adversidad, de la tribulación y de la avaricia ».

Y aquí se acaba nuestra revista breve del movimiento musicológico español en la xvi[a] centuria, teniendo que advertir que muchos y muy importantes libros se habrán perdido y que solo nos queda el poder reconstituir un hermoso monumento por sus piedras más esenciales. Bástanos recorrer — como lo hemos hecho — el período que se extiende entre Estebán y Montanos para cerciorarnos de la evolución significativa de la ciencia musical española. Empieza ésta con los balbuceos prácticos del sacristán de Sevilla que apenas si se oyen en medio de las voces poderosas de los grandes especulativos : el bachiller Tapia, Durán, Ciruelo y Bermudo. Entónces es cuando domina la tendencia á lo abstracto, á lo filosófico y escolástico : no puede imaginarse el desprecio que tienen los téoricos á los prácticos, y buena muestra de ello es la lucha

---

siglo xv. Nació en Baeza en 1440 y fué profesor en Bolonia donde publicó sus lecciones en 1482 bajo el título de : *De Musica tractatus sive Musica práctica.* Exponía en ellas su teoría del *temperamento* en que había de desaparecer la *comma*, siendo su libro como el desarrollo de los escritos atrevidos de Tolomeo. Salióle en contra Nicolás Burcio de Parma con su opúsculo « *adversus quemdam Hyspanum veritatis praevaricatorem* » al que contestó más tarde, en 1491, el propio discípulo de Pareja : Spataro. Con todo cundieron las ideas de Ramos y vencieron asi en lo teórico como en lo práctico.

violenta y aún grosera trabada entre Espinosa y Bizcargui. — Mas luego progresa la técnica musical, penetra poco á poco la cifra nueva de la vihuela y se inicia el magnífico movimiento á favor de tan completo instrumento cuyos maestros más ilustres : Milán, Narvaez, Mudarra, Valderrábano, y Fuenllana, lejos de atenerse á su manejo, componen ó transcriben para él obras en todos los estilos de música. — Consecuencia del imperio de los vihuelistas es la tendencia definitiva á lo práctico y coincidiendo con la aparición de las mejores composiciones polifónicas, el gusto de los tratadistas de la segunda mitad del siglo por el canto figurado ó de órgano cuya notación se prestaba tanto al pentágrama del antiguo cantollano como al sistema por cifra de la vihuela : tenemos pues á Sancta María, Daza, Infantas, Navarro, Correa y Araujo. — Un intento de síntesis de las susodichas tendencias aparece en el noble Tratado de Salinas, publicado en el último cuarto de la centuria y por fin señálanse los albores del decadente siglo XVII con una tentativa extremada del viejo espíritu escolástico para defenderse contra la invasión progresiva y triunfante del espíritu nuevo. Las obras de Montanos, de Cerone, de Lorente alzan en vano su pendón tradicionalista contra el odiado adversario, hijo del Renacimiento joven, que se insinúa por las grietas de los arruinados templos escolásticos y plantea el ideal revolucionario en los propios altares de la disciplina medioeval.

Desde luego pues, nos parece lícito afirmar que nuestro « Tratado de Canto de Organo » se remonta á la época en que, llegada á su madurez, necesitaba la polifonía gótica de preceptistas que asentaran reglas *a posteriori*. Con ser del todo evidente y natural que la teoría se desprende de la práctica, hartos motivos tenían los tratadistas de música para comprobar una vez más, por medio del análisis de las formas nuevas, las declaraciones escolásticas á favor de un arte científico y simbólico. El que se atuviese el contrapunto vocal á las leyes tradicionales de la modalidad antigua y liturgica, del ritmo y de la melodía de que constaba el canto llano, le granjeaba la simpatía de los especulativos; y el enriquecerse dicho género con las combinaciones misteriosas de las voces entre sí, hizo que la música toda beneficiara tanto de la curiosidad inventiva de los pensadores y catadores de quinta esencia, como de los artistas de alma compleja, refinada y mística.

El autor anónimo de nuestro « Tratado » á fuer de hombre práctico, no se atreve á las extravagancias que un Cerone, pero tampoco demuestra ser sentimental. Con saberse muy profundamente la materia de que trata, no pasa nunca de aparecernos cual un comentador preciso y claro de los principios de la escuela. Tiene gusto y le sobra razón. Tanto es así que al finalizar la lectura de su obra, acaso no saca el lector sino la conclusión de que acaba de aprender única y exclusivamente el arte de « euitar yerros », de « conseguir suauidad », en fin de « cantar con buena gracia. »

Bien podrá sorprender en un escolástico español esta inclinación hacia el « arte por el arte » , y solo se puede explicar por el hecho de que tal

vez vivió en la patria á cuyo hijo ilustre : Jacobus Faber Stapulensis se refiere continuamente, y en la que hemos hallado su propio manuscrito del « Tratado de Canto de Organo ». De todas maneras no se negará que nuestro autor no se parece á ningun tratadista español contemporáneo y reune en sí cualidades notables y diversas que le merecen el nombre de « escolástico advenedizo », siendo notorio el que dicha expresión procede del famoso teólogo Cano (1) y se aplica á los representantes del escolasticismo de la Edad Media, modificado por las innovaciones consiguientes á las nuevas circunstancias del siglo XVI.

Tanto por el género musical á cuya exposición dedica sus esfuerzos, como por el carácter especial de su sistema y método, pertenece pues sin duda nuestro autor á la segunda mitad de la XVIª centuria. Con añadir á estas consideraciones otras que se desprenden del estilo en cuyos rasgos esenciales nos fijaremos en el capitulo siguiente, bien podremos determinar poco más ó ménos el origen y la fecha de nuestro manuscrito anónimo.

---

(1) Cf. *De locis theologicis*, lib. VIII, cap. 1. — Cit. por GUTIERREZ : *Fray Luis de León y la filosofía española del siglo XVI*, p. 396.

III

Análisis del Tratado. — Su estilo.

Divídese el « Tratado de Canto de Organo » en tres libros. El primero, consagrado á los números, consta de ocho « documentos »; el segundo, que trata del contrapunto, comprende cinco capítulos; y el tercero en que se estudian las proporciones contiene siete capítulos de los que el tercero, el cuarto, el sexto y el séptimo no eran en su principio sino sencillas notas, siendo adición posterior la palabra « capítolo ».

El primer « documento » del primer libro « enseña » que en el canto polifónico, figurado ó de órgano existen dos números : el binario que es imperfecto, y el ternario que es perfecto, según las leyes pitagóricas; señalándose además su figuración en el pentagrama.

El segundo documento trata más ampliamente de las señales de los números, ó sea de los círculos y semicírculos. — El tercer documento da pormenores clarísimos sobre las figuras de la notación que son ocho, es decir : la maxima, la longa, la breve, la semibreve, la minima, la semínima, la corchea, la semicorchea. — El cuarto habla de las « alfas » características (1) ó ligaduras, con la consideración de que « el lado derecho es mas acto *(sic)* y mas perfecto en aquesta consideraçion de las figuras » : el alfa sin virgula « se llama alfa mocha ». — El quinto « muestra » las siete maneras de pausas « y sus valias », y acaba con esta frase significativa que las pausas « fueron instituidas para callar en el proçeso del canto y para refeçtion de la boz y para la suavidad y buena orden de música sin la qual suavidad y orden la música pierde su nonbre ».

El sexto documento resulta más importante, pues analiza las operaciones de las cuatro relaciones o condiciones de modo, tiempo, prolación y diminución.

Tratando del modo, nuestro autor ve un ejemplo de menor perfecto en una misa de Jusquin (Josquin des Prés); tambien nos dice que los teóricos o mathematicos repugnan á que se sustituyan los círculos y

---

(1) Acerca de los « alfados » de la notación neumática española, véase nuestro folleto : *Contribución al estudio de las Cantigas de Alfonso el Sabio* (tirada aparte, p. 5.)

semicírculos de los modos por unas cifras ternarias y binarias que solo han de aplicarse á los números. En cuanto al tiempo, decláralo con pausa y circulo, señalando todavia el empleo irregular é incorrecto de la cifra.

Por lo que toca á la prolación, nótase que es más perfecta que las otras condiciones por que está en el número ternario. Luego estúdianse las « tres maneras de imperfección » : ora de ambos modos y del tiempo, ora de las figuras por la division del punto, en fin de la figura por « la color por que pierde en el numero ternario la tercera parte ». Añádense párrafos sobre la reducción ó transportación de las figuras llenas respeto al punto, sobre la alteración que es consecuencia de la perfección del número ternario.

En fin señala nuestro autor la cuarta condición ó sea la diminución, que se hace « canonice — proporcionaliter — virgular — y con color (1) — ».

El séptimo documento trata de las seis especies de puntos — con sus operaciones — los cuales se llaman de aumentación, de perfección, é imperfección, de división, de alteración, de transportación ó reducción — usado este último sobretodo por los « antiguos » — ; y termina el libro primero con octavo documento en el que se explica como « son sincopadas las figuras y que cosa es sincopa » : esto es un « pasamiento de figuras menores por las maiores ».

El libro segundo, mucho más largo, es un curso completo de contrapunto, cuya definición, según nuestro autor es un « ayuntamiento de consonancias y disonancias proporcionablemente puestas », explicándose luego ambas palabras *consonancia* y *disonancia* por las reglas de Jacobus Faber (que comenta á Boecio). La definición de la consonancia comprende al diatesaron, al diapente, al diapason — llamado así « como tenía aquel templo de rroma (Roma) dicho panteon todas las ymagenes de los dioses » —; siendo considerado éste último en calidád de « bis dyapason » como perfectísima consonancia, ó sea compuesta de mayores intervalos (sistema) que los demás. En cambio el diatesaron es consonancia ratione : « para lo qual es de saber que toda facultad que consiste en matemáticas *quadripartita divisione constare videtur. Scilicet* : arithmetica, que es en numeros como todas las consonancias y disonancias estan en numeros de los quales vienen las proporciones...; la 2ª matematica en que la musica consiste es geometria que es la medida como se muestra en el monacordio la distancia de un sonido á otro; la 3ª mathematica es astronomía que es la doctrina o regla de las estrellas, la qual consiste en la conveniencia que tienen los modos y cuerdas con las musas y estrellas entre las quales se halla la música segun franqino (Franchinus) : *libro quarto armonie musicorum instrumentorum*; la 4ª mathematica es harmonia, esta se muestra bien en la musica quando tres o quatro ó más bozes cantan en concordancia... »

(1) Aquí cita dos veces á Jusquín.

Despues de esta exposición del *quadrivio* que nos revela muy á las claras las tendencias escolásticas del tratadista, dícese que la música tiene « dos partes de juizio » ya que con la una « percibe las diferencias de las bozes » y con la otra « percibe y juzga los intervalos y las diferencias que entre ellos tienen »; y se acaba este como prólogo con unos apuntes sobre las « disonancias compasibles », y sobre el género cromático, dicho « ficto ó colorato » por « toda Ytalia ».

A este « parlamento de las consonancias y disonancias » síguese en efecto un « arte de contrapunto », empezando por dezir el autor que son cuatro sus especies : unisonus, tercera, quinta y sexta, de las que se usan « entremetiendo algunas de las falsas para ornamento y gracia del tal contrapunto ». A continuación pone algunos preceptos : el primero que es « començar y acabar en especie perfecta »; el segundo que dice que « no daremos dos especies perfectas semejantes en diversas lineas o espacios »; el tercero segun el cual « no daremos *mi* contra *fa* en especie perfecta asi como en quinta o en octava & cetera ».

Despues de estudiar « en que manera se echan las figuras apartadamente : resta saberlas ligar » y éste es el objeto de varias páginas sustanciosas. Y es de saber « que lo bueno del contrapunto es imitar el canto llano en algun modo ó haber pasos correspondientes ». Además debe el contrapuntante acostumbrarse á las falsas, procurando no huir de las clausulas porque en ellas « reposa el ánimo y la voz ». — Nótase que el contrapuntante debe evitar las especies perfectas « de salto »; y se conviene en que « la mejor manera que se puede tener en echar el contrapunto es tomar un paso en principio : y despues de haber cantado otros pasos tornar al primero como tema, y luego algun paso largo descendiente o subiente segun más conforme fuere visto : por que algunas vezes viene el paso rodando de tal modo que le conviene más un paso que otro, lo qual es dexado al vivo juez que es la razon ».

Señálanse de igual modo muchas « maneras de contrapunto » respecto á los pasos; y « llaman los músicos paso forzado quando siempre se dice un paso aunque sea diferente ». Tambien « puédese echar sincopado sobre el canto llano, y esto en muchas maneras »; en fin hay que ver « qué ayre segun el compas le conviene á la proporçión ».

El segundo capítulo del mismo libro trata del « contrapunto concertado », y esto porque « despues del contrapunto solo conviene saber como se puede cantar en conçierto dos y tres y quatro y más contrapuntantes, para lo qual es de saber que lo primero que deuen mirar es de qué modo sea el canto sobre el qual quieren cantar, y esto para la orden de proseguir y para las clausulas ».

Enseñanse las maneras de « clausular » en cada uno de los ocho modos litúrgicos, y tambien que « el aviso que en todo conçertado se debe tener es que despues de los pasos forçados y con ayre se dé luego alguna clausula o antes della usen de algunas consonancias gruesas y luego la clausula que es refoçilamiento de la boz, y descansa el oydo en la tal clausula. »

Como nota importante, se dice que « quanto el contrapunto conçertado fuere más llano y ymitado, tanto mejor por que las ymitaciones entonçe habrán más suavidad ». El concertado sobre tiple es el más « galan y suave » al par que más « dificultoso »; y el concertado de dos altos sobre dicha voz es el más « frequentado ».

Sabido el modo como se ha de cantar en concierto, pasa nuestro autor al estudio de algunas « fugas » que son muy convenientes « ca leemos en Oraçio (Horacio) en loor de un músico, por nombre Tigelio, que á vezes cantaba como el que corriendo huia los enemigos, que quiere dezir que diminuya, y hazia á vezes como quien llevaba los huesos de la diosa Juno, que quiere dezir que cantaba muy despacio, haziendo consonancia... ».

Así llegamos al capítulo tercero del segundo libro. Muchas son las fugas que se pueden hazer pues las hay en unisonus, diatesaron, subdiatesaron, diapente, subdiapente, diapason; sobre canto llano en voz baja y alta, etc..., y el tratadista no omite ni un pormenor de los varios estilos fugados : « Todas las cosas sobrescritas, añade, son para avivar el ingenio y son muy provechosas para muchas necesidades que vienen en la música y tanto quanto más sotiles, tanto más deben ser trilladas y muy continuas en la memoria, porque de la mucha continuación se hazen faciles, mas quanto más delicadas sean las tales fugas hechas con el canto llano en voz de tiple, ellas por si lo demostran, por que no las pueden hazer bien los que no tuvieren grande curso de la conpostura, de donde claro parece que pues para ellas es menester conpostura, que dellas se puede aprender, por cuya causa se pondrá la órden de la conpostura brevemente, por que es el camino diverso y tanto quanto son los juizios de los conponedores, mas de las cosas puestas y por poner puede el que algun ingenio tuviere alcançar la alteza de la conpostura. ».

A continuación viene un capítulo el cuarto del libro segundo — en que se trata del contrapunto « sobre canto de órgano ». Principia con una lista de las seis mayores « habilidades » que se pueden hacer sobre el canto, seguidas de otras muchas que sorprenden por lo complicado y artificioso, como son : « cantar una canción; las sequencias de los modos; cantar el mismo canto al revés sobre la misma voz; volver el libro al revés *(sic)*; hazer las cosas sobre dichas cantando el canto al revés; hazer una fuga en unisonus con pausa de minima sobre el canto dorgano; y aún puede un habil hazer dos cantos llanos sobre el canto dorgano los quales a de señalar por las manos y echar una voz cantando que sean por todas quatro; y otras muchas cosas que los vivos ingenios de los hombres suelen ymaginar y hazer de las quales se mostraran aquellas que se pudieren mostrar sin pena. Ca esto ha de mirar el que haze las tales habilidades, *scilicet* que no van con tanta fuerça que no se sienta algo de consonantia : mas que lo mas sea consonantia y sino no la hazer la tal habilidad », para cuyo ejemplo se sacan trozos de la *Misa de Filomena* de Gombert.

Muéstranse luego las seis maneras de « ser fugado el canto de

órgano », con un modelo de « como se puede echar un cantarzico sobre el chirie » :

Si tantos monteros la caça conbaten
por dios que la maten;

y tambien de « como se echan las sequencias de los modos [*seculorum amen*], que es cosa asaz dificil y en la que se equivocan algunos que « se persuaden ser maestros » y no lo son « por que careçen de los verdaderos principios de la pratica y teorica que es el canto llano, y sus secretos ». Consta la dificultad del uso del *bemol* que, según nuestro tratadista, pertenece al quinto y al sexto modo por « propria natura ».

Despues de estudiar cuantas variaciones se le ofrecen en este género, el autor saca la conclusión de que « es grande cosa haber pasado un músico por todas estas cosas, por que de la frequentaçion de semejantes cosas viene un hombre á ser muy esperto en su profesión de la música ».

El último capitulo, ó sea el quinto, del libro segundo es tan breve como importante, pues habla de la « compostura ». Dánse reglas prácticas para que sean « concordes » las voces, que seis las puede haber, siendo la dificultad mayor la de los sostenidos y de las clausulas. Hay que evitar las falsas, porque son muy poco suaves, por más que se usen á veces en la música práctica « por razón de la especulativa »; pero la música « de oydo y razón consta, y por eso es menester conformar las cosas de uno con las de otro, scilicet la razón con las del oydo y el oydo con las de la razón ».

Al terminar este capitulo al par que el libro segundo, enuncia el autor poco más ó menos los mismos avisos y preceptos, tan discretos como útiles, que Francisco de Montanos en su *Arte de Mùsica* (1), esto es la necesidad de la conformidad íntima entre la letra y la declamación musical. Dice en efecto que « aún debe el componedor mirar mucho qué musica hará según la letra, ca una cosa quiere ser grave y sin alegría, y otra grave y alegre, y otra toda alegre ; y en la tal letra que conpone debe mirar quales son las dicciones longas ó breves, y donde se pone el acento ; ca á la dicción longa mayor figura le conviene en aquella parte adonde el acento suena que en las otras vocales y á la breve menor. Esto no se puede saber si el conponedor no es latino. Y no sin causa fué esto dicho por que algunos que están llenos de maestros y, lo que peor es, tenidos por eso, lo hazen y han hecho aunque sea verdad que en la música no se puede perfectamente guardar el acento, es de saber que el acento todo está fundado sobre las notas del canto ó el canto sobre el acento, la qual observancia es muy decente, y sin ella carece de perfection la compostura. »

(1) Cf. el *Tratado de compostura* inserto en dicha *Arte* publicada, según dijimos ya, en Valladolid, en casa de Diego Fernández de Córdoba, en el año de 1592 (in-4°), con aprobación y privilegio de 1587; teniendo luego más reimpresiones que ningun otro de los didácticos de Música.

Abrese el tercer libro por un capítulo sobre las proporciones, de que el autor da la definición siguiente : « una comparación de dos números referidos el uno al otro », y que se dividen en dos partes, es á saber : en proporción de igualdad y proporción de desigualdad. La primera es « quando los números son iguales » — y notemos lo ingenua que resulta tamaña explicación — ; y la segunda « es partida en dos partes, ó sea en proporción « racional » que es « quando el número mayor contiene al menor y la más parte, de la qual viene el conocimiento de la proporción », é « irracional » que es « quando no se halla la medida común la qual haga á los dos números ».

Otra división conviene à la segunda proporción, y es la de mayor y menor desigualdad, haciéndose comparación entre el número mayor y el menor, y vice-versa ; de cuya comparación resultan cinco géneros de proporciones, es decir : multiplex, superparticularis, superparciens (los cuales se juntan unos con otros), multiplex superparticularis, y multiplex superparciens. Las especies de dichos géneros « son infinitas, cuyas operaciones igualmente son halladas en las comparaciones ». Hay que advertir que el género es « ayuntamiento de muchas especies participantes de una naturaleza en diversa manera », y la especie es una « especial qualidad ó cantidad del genero, segun parece, en qualquier de las especies de qualquier género, las quales obran diversamente según los números á ellas concedidas. »

Sigue detallando el tratadista cada uno de los precitados géneros, con sus especies y los ejemplos convenientes. La primera especie del multiplex es dupla y la del submultiplex es subdupla ; la segunda especie del multiplex es tripla y la del submultiplex es tripla, etc... — En cuanto á las especies de los demás géneros, son « infinitas » y siguen « la misma manera que las que son puestas arriba », citándose en este punto varios ejemplos de Josquin des Prés.

Despues de este largo y completo estudio, hecho con método riguroso y tal vez algo monótono, dedica el autor un segundo capítulo á algunas « opiniones contrarias al arte », respecto de la figuración de las susodichas proporciones, con cuyo motivo saca á colación el parecer de Franchino Gaforo acerca de la proporción sesqualtera ; y termina diciendo que « á solo aquello nos debemos allegar que el arte sacada de la razón halló y tiene, que son los números. »

En una nota, que llegó á ser el tercer capítulo, trata el autor de como « se saca una proporción de dos iguales y desiguales » según el mismo Franchino Gaforo en el tratado de *Harmonia Musicorum Instrumentorum* ; y en la nota siguiente, o sea en el capitulo cuarto, declara en qué manera « se sacan tres proporciones de dos ».

Más curioso se nos aparece el capítulo quinto que es la « demostración de los semitonos maior y menor », y empieza por una como disertación sobre que han de colaborar los cinco sentidos con la razón y vice-versa. Determinase primero la diferencia que cabe entre ambos semitonos « puestos razonable y proporcionalmente » ; luego vanse rectificando algu-

nos yerros como es este de que el tono pueda tener onze « comas », y resulta que « el semitono menor es cantable y el maior incantable », pese lo que pese á los modernistas cuyo orgullo además « no es de admirar pues lo vemos que el teólogo presume con la mucha o por mejor dezir ninguna humildad que es más docto que San Pablo, el filósofo que Aristóteles, el retórico que Cicero, el músico que Boecio, como si ellos fuesen más que aquellós á los quales Dios por especial don dotó ».

De otra nota consta el capítulo sexto en el que se estudian las proporciones « en que consisten las consonancias y disonancias que están dentro de una vigésima secunda », así como el capítulo séptimo y último, más extenso é importante. Principia éste por la definición escolástica de los tres géneros de música, es á saber : el diatónico, el cromático y el enarmónico; inspirándose el autor en el propio tratado de Boecio. Después apunta el tratadista que la dificultad del enarmónico viene del diesis, cuya intonación requiere mucha práctica y no se hace « al improviso »; y por fin saca á colación algunos « errores grandissimos », advirtiendo al lector que para componer en el diatónico, conviene usar de las especies más consonantes, y notificándole que la mal llamada « observancia instrumental » es causa de la mayor parte de las faltas en las que hasta los « famosos » han incurrido. Porque « como sea cierto que todo instrumento de cuerda subjace á la vihuela ó liud, y los de flato al sacabux ó tronbon, y los de viento al órgano, y el órgano á la voz », pues así « intervalos que no se hallan en género alguno de música ni alguno de los pasados especulativos hizo mención dellos, y ahora la ignorancia los ha traido á luz, cosa digna de vituperar ». Sigue nuestro autor revelando errores y concluye diciendo sólo los hazen « aquellos que piensan ser la cima del mundo y carecen de los principios *scilicet* de saber cantar canto llano ».

Para terminar podemos leer una receta de todo punto significativa, según la que se puede « usar en compostura de un dyatesaron mixto de cromático y enharmónico, y esto por significar la tristeza de la letra, á la qual cosa se deve mucho mirar componiendo según que ya habemos dicho ». ¿No es éste el secreto del arte tan original de los españoles del siglo XVI que hizo decir á Franquino — citado por el Bachiller Tapia Numantino (1) — que en música « los ingleses jubilan, los franceses cantan, los italianos unos balan como cabras, y otros ladran como perros, los alemanes ahullan como lobos, los españoles lloran porque son amigos de Bemol »?

***

No hay que buscar en el « Tratado de Canto de Organo » sino exposición breve y seca de reglas y preceptos. Su estilo deriva de la cuestión de que se trata, y siendo ésta asaz árida y matemática, no puede sorprendernos el que sean contadísimos los trozos que ofrezcan algún

(1) Cf. *Vérgel de Musica* (Burgo de Osma, 1470) : fol. lij (52).

interés (1). Con todo creemos oportuno hacer constar algunas particularidades gramaticales que puedan servír para dar más precision á nuestra hipótesis respecto de la fecha posible de dicho tratado.

En cuanto al sustantivo, podemos notar desde luego algunos vocablos arcáicos : *enfuscamiento* (p. 132) ó *bancamientos* (149). Escribense : *razón* y *Roma* con *rr; arismetica* por *aritmetica*, *perceto* (34) por *precepto; letor* (147) por *lector*; *sinos* (115) por *signos.*

Sobre el adjetivo tampoco hay mucho que decir. *Pequeño* se escribe á lo portugués : *pequenho* (29); *sentible* y *sensible* van coexistiendo; *danbos* se sustituye siempre á *ambos*; en fin su régimen es poco más ó ménos el mismo que en el período clásico.

El pronombre se diferencia del de hoy en que por ejemplo no hay regla fija para su colocación y su posición de enclíticos. Al lado de *buscarlo emos* (29), y *anlo de saber* (86), tenemos *para la hacer* (7), *sin le quitar* (14), *como se deven haber* (78), *el modo de la hazer* (91), y *no se mudando* (135). No se nota el empleo tan elegante del pronombre expletivo, y leemos *lo qual á my no parece tanto razonable quanto.* — Hácese verdadero abuso de *tal* y *qual* como simples demostrativos y relativos, precedidos del artículo; así como de las frases que sirven harto facilmente para ligar las proposiciones, *v. g. : para cuia declaración* (1), ó *para lo qual es a saber* (1). — *Quien* se escribe *qien* en *qien qisiere* (59), y *cualquier* se pone así : *qualqier* y se coloca en esta forma — hecho adjetivo — delante de un sustantivo : *qualesqier proporciones* (149).

Más podemos decir del verbo. Apuntaremos primero : sea un italianismo como *parlar al ayre* (115), sea arcaismos como : *imperfecer* (14), el cultismo *comprehender* (25), *ser costreñido á* (37), el latinismo *subjacer á* (166), en fin *levantar* escrito con *ll* (37). *Aumentar* viene á ser *augmentar* (140), y el participio *frecuentado* : *la frenquentada* (119). No se diptongan sino contadas veces las vocales acentuadas, y si bien existen *quando quier que* (35) — escrito á menudo *qier* (118) como *segir* y *sigiente* (ibid.) — ú otra forma « exagerada », *viendrá* (167)..., en cambio tenemos : *mostra* (82), *concordan* (119), *costa* (122), *pensan* (166) y *aprobo* (Apénd. II). — Además las formas verbales no tienen precisión : así se lee *conoscan* ó *padesca* como *conozca* ó *padezca*; *sobir* como *subjacer*; *stara* (13) como *estara*; *solutas* (3) como *suelto.*

También la conjugación afecta antigüedad. No queremos insistir en las formas antiguas que se señalan por una *e* en vez de una *i* en la raiz, cual el verbo *percebir* (153). Tampoco tenemos que hablar de las formas esdrújulas en *—áredes, —éredes,* ó de las en *—stes* y *—steis,* porque ni una vez el autor del Tratado emplea la segunda persona, pero sí única y exclusivamente la primera y la tercera. — En el futuro

(1) Todos ellos los hemo citado en el trascurso de nuestro análisis anterior, al que remitimos á nuestros lectores.

y condicional, sólo usa las terminaciones *—ndré*, *—ndria* (*v. g.* 167). — Para el verbo *haber*, consérvase la forma *habemos (auemos)* al lado de la en *hemos* (emos) : *v. g.* p. 29; el pretérito como también el imperfecto y futuro de subjuntivo es *ouo*, *ouiera*, *ouiese*, *ouiere* (86). — El verbo *dezir* haze : *si dixesemos* (141).— El verbo *ver* ora resulta *vee* (6), ora *ve* (más frecuente). — El verbo *seguir (segir)* tiene su futuro en *sigira* (118). — Los tiempos compuestos de los verbos neutros están á veces con el auxiliar *ser*, como en : *son declarados* (1), *es dicho* (1), *es puesta [al lado siniestro]* (7), *es hecha* (14), *es llamada* (18), *somos costreñidos á* (37), *es dexado* (53), y no con *estar* ó *haber* según los casos. — En fin, hácese verdadero abuso del futuro del subjuntivo en las subordinadas por el estilo de : *quando tuviere* (3), *siempre que sè hallaren* (20), *qien qisiere* (59), *si fuere (passim)*, *si viere* (105), etc...; rige siempre el subjuntivo *aunque* escrito *aon que*; y no podemos pasar por alto alguna que otra construcción arcáica : *resta saber* (1), *quando quier que* (35), *tener aviso que* (39), *de como se deven haber tiple y alto sobre* (78), *ser contenido de* (136) etc.

El adverbio presenta algunos arcaismos *desuso* (1), *hata* (14), *debaxo* (18), *onde* (19) y *por onde* (28), *do* (24), *muy mejor* (117) y *ansi (passim)*; pudiéndose notar además el empleo de *tanto... quanto* delante de adjetivos.

La preposición sólo nos interesa en el modo de emplear el *por* : *v. g.* *con el nombre por que deleytan* (28). Este *por* entra en locuciones conjuntivas rigiendo el subjuntivo : *por que si viere* (105).

En fin, respecto á la propia conjunción, consérvase el antiguo *ca (passim)*; léense : *no empero* (6), el italianismo *che* (166), el latinismo *et (passim)* y por lo tanto *e*; y alguna vez damos con un *otrosí*.

En resumidas cuentas, tanto por el estilo como por las razones anteriormente dichas, la obra que vamos á publicar ha de pertenecer á la segunda mitad de la xvi^a^ centuria, siendo lícito en efecto cotejarla sea con la *coronica general* de Ambrosio de Morales (1574), sea con el *Diálogo* de Hermosilla (1573), ó por decirlo mejor, con otros tratados de música que precedieron al *De Musica* de Salinas (1577) y se llaman ora la *Declaración de instrumentos* de Bermudo (1555), ora el *Arte de tañer Fantasía* de Santa María (1565). He aquí, pues este precioso documento que añade la cualidad de estilo castizo á la de ingenioso y buen razonador y, entre los tratados españoles del siglo xvi, descuella, sin duda, por su sobriedad y seriedad.

IV

Tratado de Canto de Organo. — Publicación. — Texto y apéndices.

[**Reprodúcese escrupulosamente el manuscrito, completándose solo las abreviaturas, y conservándose — á más de todas las adiciones, correcciones y notas marginales — la paginación primitiva.**]

. LIBRO . PRIMERO .

[página . 1 .]

El primer documento enseña que en [canto d'organo ay 2 numeros y en quantas maneras son señalados : *primero* (1)] : libro primero (2) : — *1817* (3).

En el arte de canto d'organo usamos de dos numeros. s. ternario y binario; el ternario es perfecto y el binario ynperfecto para cuia declaracion sepone esta regla : toda perfection (4) consiste en el numero ternario y toda inperfection en el numero binario. Estos dos numeros son declarados. en principio del canto depues de la claue en diuersas maneras. primeramente el numero ternario es declarado inprinçipio del canto con pausas o con çirculos o çirculo o con çifras ternarias *o cifra :* o punto en medio del semiçirculo como abaxo se vera :

. exemplo .

perfection nel modo maior : nel menor : nel tiempo : en la prolation :

(5) (6)

las quales señales como desuso es dicho se an de poner despues de la claue y antes del tiempo y muestran el numero . 3̊ . y (7) perfecto. por que las primeras. 2. pausas muestran perfecta la maxima. s . que vale tres longos : los tres çirculos o çifras ternarias la maxima y longo. y breue : la una pausa muestra . n̊ . 3̊ . en el. longo : los dos çirculos (8). muestran el mismo . n̊ . 3̊ . en el longo ien el breue. El çirculo o çifra ternaria o las dos pausas de semibreue muestran el . n̊ . ter-

---

(1) adición. — (2) palabra borrada. — (3) adic. — (4) adic. post. = alteration. diuision. — (5) pausa borrada. — (6) blanca y puntos de pausa borrados. — (7) conj. borrada. — (8) adic. = o cifras.

nario en el breue : las dos pausetas de minima y el punto en medio del semiçiculo muestra el . n̊ . 3̊ . en el semibreue mas si el tal punto estubiera en medio del circulo mostrara lo mismo que en el semiçirculo. mas el çirculo mostrara el breue ternario . s . que vale tres semibreues, pues delo suso dicho se colige la regla ser uerdadera . s. toda perfection et çetera.

El segundo. nº. que es el binario e inperfecto es declarado en el prinçipio del canto en dos maneras . s . con semiçirculo que : suena tanto como inperfecto çirculo a denotar la imperfection del . nº . binario y señase deste modo . C. con çifra binaria deste modo. 2. las quales señales muestran el . nº . binario enel breue y no en otra alguna figura por que las otras figuras son. binarias hoc est inperfectas por defecto delas susodichas cosas que las hazen perfectas . s . de las pausas çirculos çifras o punto : (1)

[página . 2 .]

docu. 2º. El segundo documento muestra en quantas maneras son señadas estas dos señales delos numeros . s . çirculo i semiçirculo.

Dicho lo que alos dos numeros conuiene y como son declarados . por el çirculo y semiçirculo resta saber en quantas (2) son hallados estos dos çirculo . y semiçirculo . y digo que son hallados en tres maneras la primera manera se hallan simplex mente ansi O C . la segunda conpuesta mente y en dos maneras ansi ⊙ Ͼ ⦶ ₵ la . 3ª . manera simplex y conpuesta mente ansi Ɔ Ɔ̸ los quales en qual quier manera que se buelvan sienpre retienen la perfection o ynperfection : y los nonbres que a estos : çirculo. y semiçirculo. convienen son estos al primero delos dos sinplices (3) çirculo de menor prolaçion al qual no se iuntara perfecto por que claro esta que la figura çircular y el . nº . ternario son perfectos. El segundo semiçirculo (4) de menor prolacion. y el primero de los quatro conpuestos (5) tiene nonbre çirculo de : maior prolaçion. El segundo (6) semiçirculo de maior prolaçion. El . $\frac{o}{2}$. (7) çirculo de diminucion el . 4 . (8) semiçirculo de diminuçion. los dos ultimos tienen nonbres duplo (9) y quadruplo (10). Esto es por que el primero se opone a este ansi . C Ɔ al qual tiene dos uezes . el segundo a este ansi Ċ Ɔ̸ al qual tiene . 4 . vezes y por esto tienen los nonbres conforme a la proporçion.

Docu : 3ª. El . 3̊. documento muestra quantas son las figuras en . nº . y sus valías en cada uno de los çirculos y semiçirculos y sus nonbres los quales aon que son puestos en suma para mas façilidad se ponen sobre las figuras: conoçidos pues los çirculos y semiçirculos es neçesario saber quantas son las figuras en . nº . y sus valías en cada uno de los çirculos y sus nonbres para lo qual es a saber que las figuras son en dos maneras . s. solutas
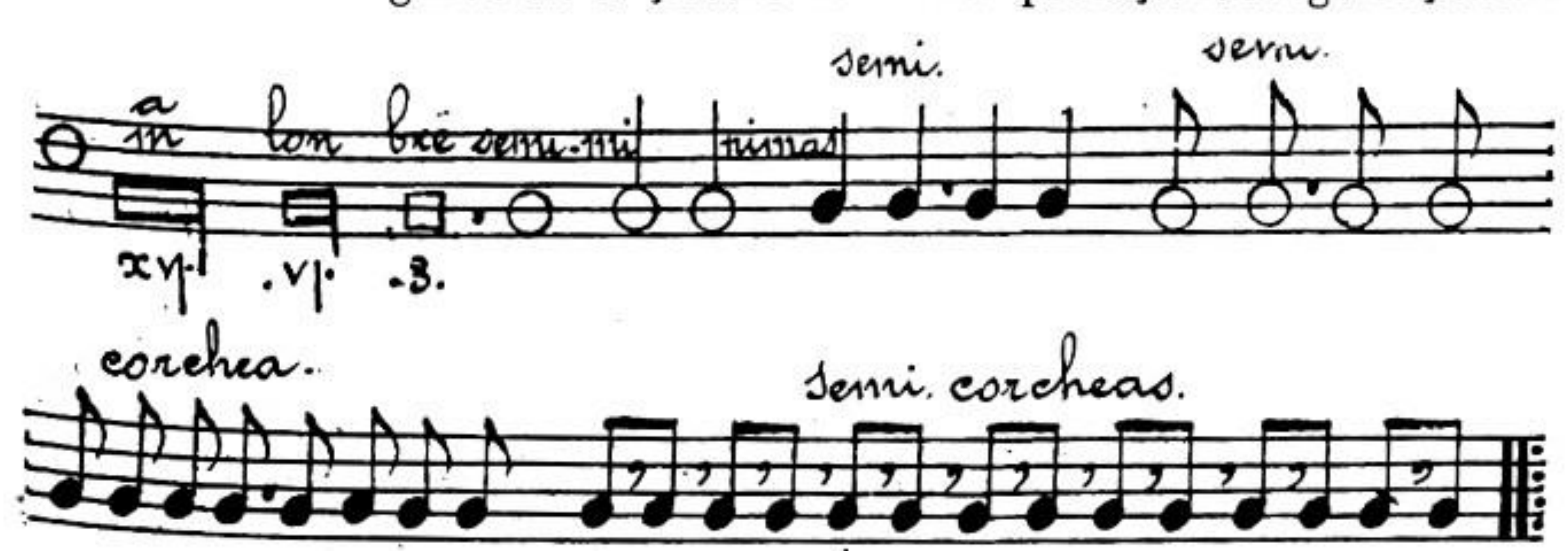
---

(1) Aquí se lee en nota del fol . I . el nombre de Desporte — (2) adic. = maneras. — (3) add. = ansi . O . — (4) add. = ansi . C . — (5) add. = ansi . ⊙ . — (6) add. = ansi . Ͼ . — (7) add. = ansi . ⦶ . — (8) add. = ansi . ₵ . — (9) La O final ha sido añadida por encima de dos letras borradas que son tal vez ex. — (10) Idem .

y ligadas y delas solutas trataremos primero y las figuras son . viij. . s . maxima longa . breue . semibreue . minima . seminima corchea . semicorchea.

[página 3.]

El valor de qualquier d'estas figuras viene del çirculo o semiçirculo debaxo los quales son valiosas por que sin ellos tiene fuerça aquella regla que dize : prolacio sine tempore nil operatur : que quiere dezir que las figuras sin çirculo o semiçirculo : o . nº . ternario o binario no obran nada por que de alli depende todo su ser : pues las valías de las figuras segun orden de los çirculos estas son.

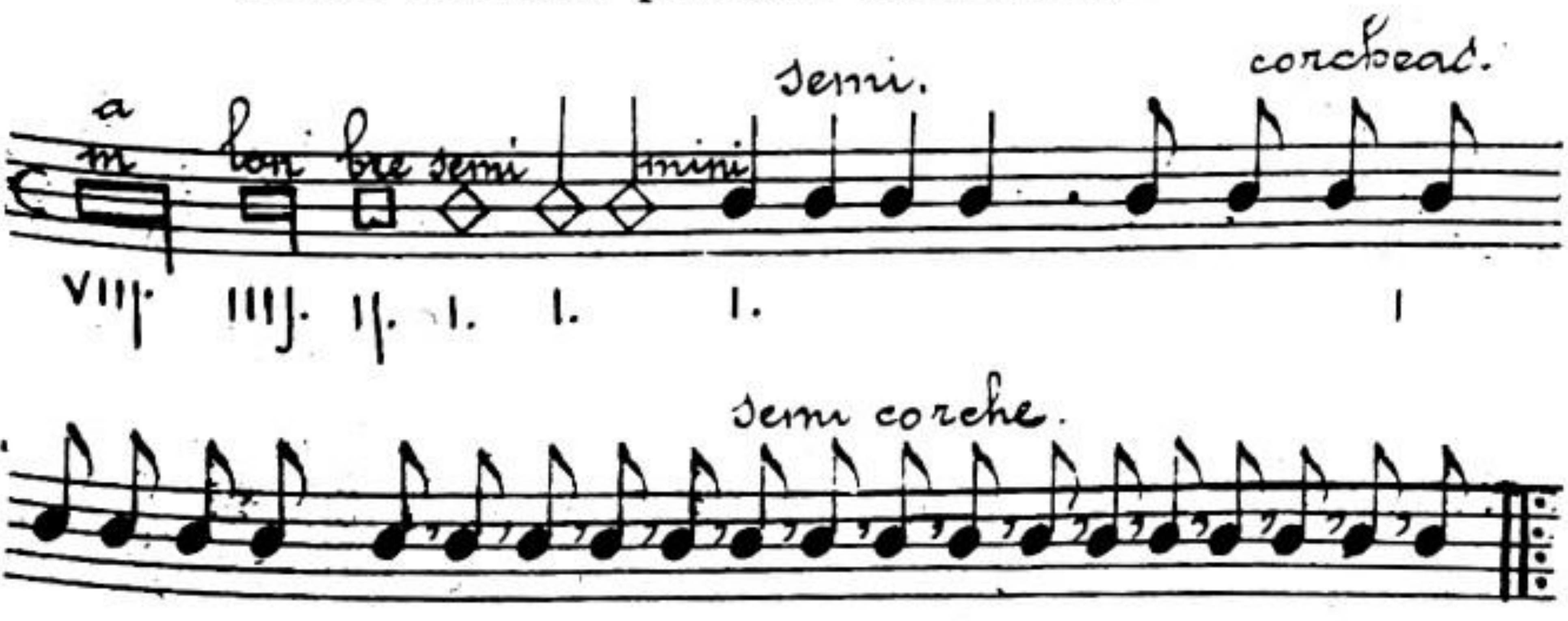
Valías de las figuras en el çirculo de menor prolaçion. luego el çirculo



haze valer a la maxima doze y al longo seis y al breue . 3 . y al semibreue uno y ados minimas uno y a 4. seminimas ora sean señaladas de color negro ora a manera . de corcheas blancas uno : y alas . 8 . corcheas uno y lo mismo alas . xvj . semicorcheas : pues lomismo se entendera quando este çirculo tuviere virgula por el medio la qual virgula es señal de diminuçion en el conpas de manera que si un semibreue valia un conpas por la diminuçion virgular valen dos semibreues el mismo conpas : de manera que la tal virgula que causa diminuçion no augmenta ni diminuie alas figuras mas al conpas como ya es dicho : y es de notar que quando dize maxima vale doze el longo . vj . & cetera : se entienden

nota cõpases : aon es de notar que los antiguos pusieron las seminimas . en dos maneras segun que arriba es visto por que tanto diminuie la virgula torta quanto la color : es aon de notar que la semicorchea deue tener un rasgo ansi/ y valen . uno .
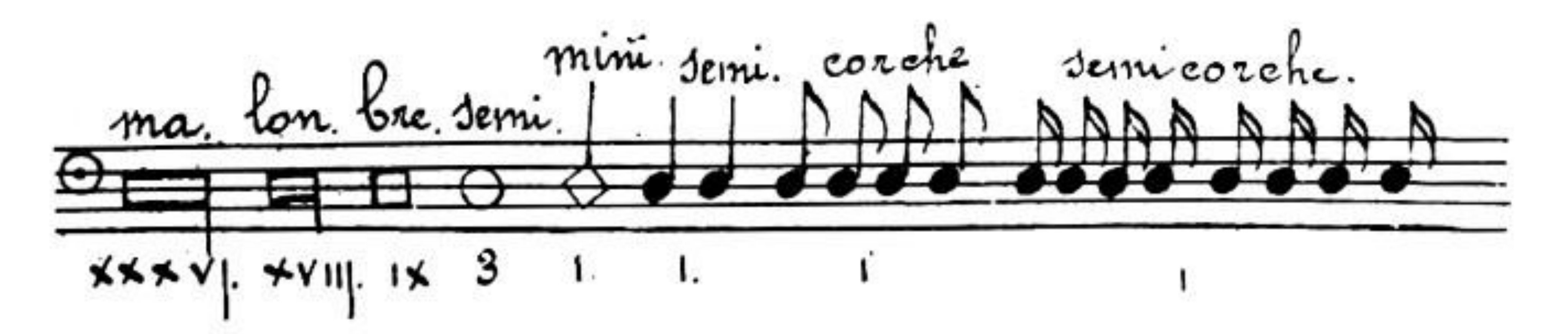
En el semiçirculo de menor prolaçion valen las figuras ut infra



la imperfection del semi çirculo haze a la maxima valer ocho y al longo quatro y al breve dos & cetera . onde semiçirculo quasi inperfecto çirculo por que da menos alas figuras

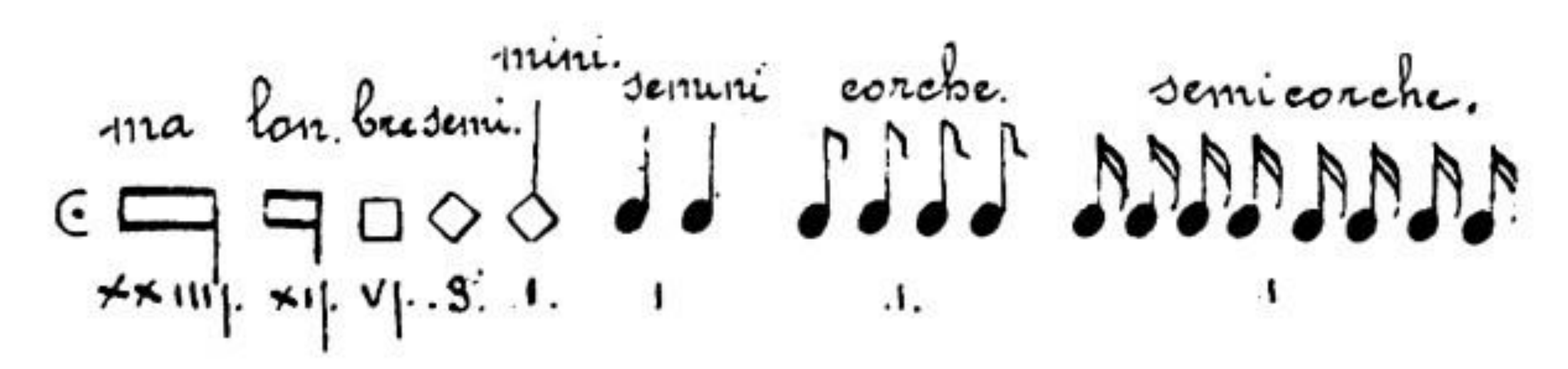
[página 4.]

El çirculo de (1) maior prolaçion da á las figuras el sigiente valor.



La perfection del çirculo y prolaçion haze á la maxima valer . xxx. vj. y al longo xviij . y al breue nueve . (2)

El semiçirculo de (3) prolaçion da alas figuras el sigiente valor.



la inperfection del semiçirculo y la perfection de la prolaçion hazen ala maxima valer . xxiiij . y al longo xij. y al breue . vj. y al semibreue . iij . del qual an sido procreadas las suso dichas figuras y la minima (4) ut supra.

El semiçirculo de diminuçion da alas figuras el sigiente valor

mi ma. lon bre semicorche semicor xvj. xxxij.

la imperfection del semiçirculo con la diminucion da ala maxima . iiij . y al longo . ij . y al breue . i . &tc. es de notar que algunos quisieron figurar las minimas del modo que otros figuraron las seminimas lo qual amy no pareçe tanto razonable quanto la opinion del que las dixo ser seminimas la causa es por que de pues dela diferencia que la minima haze al semibreue por la virgula se puede bien hazer diferençia desta minima ansi . . con la virgula torta en lo alto destamanera . . la qual diferençia es buena ora sea como dicho es ora segun las figuran comunmente

(1) add. = perfecta o : — (2) add. = nota : *nota que los antiguos algunas uezes dan una minima en un conpas, otras dos enla perfecta prolaçion . ansi como enla misa de ortiz* (?) *lomme arme : y otras como Jusquin nel osana de lom arme nel tenor ;* — (3) add. = perfecta o : — (4) add. = uno.

ansi . ♩ . la qual (1) si se le hiziesen minimas no avia razon : por que se hizo primero la virgula torta que se hiziese la misma virgula lo qual en las seminimas fue al contrario.

[página . 5.]

porque primero fue hecha la minima con su virgula que le fuese puesta la zebreta (2) torta enlo alto : y nota que fueron puestas aqui las minimas ala antigua por que este auisado el cantor quando semeyantes figuras viere las quales conoçera por la conpañia por que claro esta que si estuviere un semibreue con punto y una delas tales figuras subito sera conoçida ser minima y lo mismo si estuuiere una minima con punto y sigieren las mismas figuras puestas en lugar de seminimas. subito se conoçera seren seminimas las quales todas vezes que ansi fueren

nota : puestas enlugar de seminimas seran bien puestas y nota que el semiçirculo trans verso o quadruplado dael mismo valor alas figuras que el semiçirculo de diminuçion ex cepto que enla mesura de compas van al doble . s . que si un breue. valia un conpas enel semiçirculo de diminuçion eneste otro dos breues valen un conpas eneste modo.

-ma lon. bre. semi. mini semini.

. 2 1. .1. .1. .1. .1..

corche semi corche.

.1. .1.

la inperfection del semiçirculo y ansi al reues haze el mismo efecto que el suso dicho semiçirculo de diminuçion mas no en la batuta como ya es dicho por que al doblado diminuie.

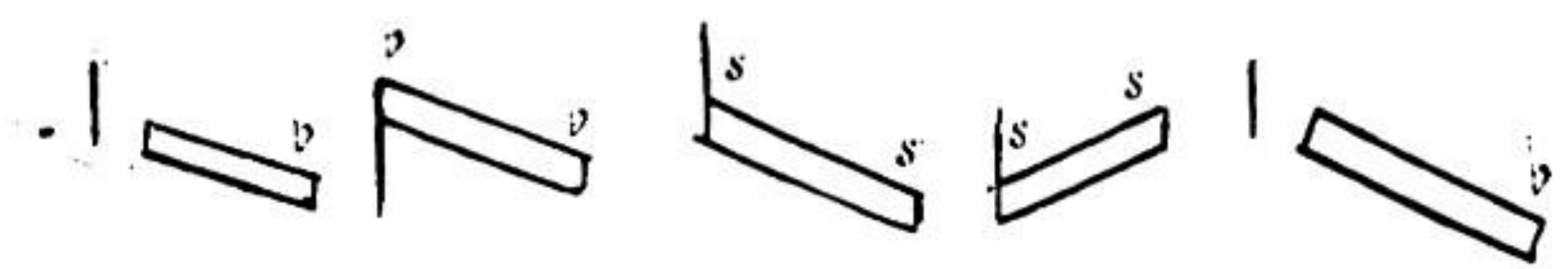
docu . 4. El quarto documento muestra auer quatro figuras ligables y muestra enquantas maneras se halan ansi solutas como ligadas y las alfas y sus diferencias.

Visto lo suso dicho y como trata de los circulos y figuras en general conviene que tratemos de las figuras en especial . ligables y quantas son y es de saber que las figuras que en ligatura se hallan son quatro de las quales trataremos diuisamente mostrando en quantas maneras se hallan por si solas y yuntas con las otras y primeramente de la maxima : y para que mas facil mente se conoscan pondremos en çima de qualquiera de las figuras la primera letra de su nonbre de suerte que si fuere maxima pondremos . m . si longa . l . si breue . b . si semibreve . s . y declaramos que nel . nº . de las ocho figuras ay algunas que aon que

(1) *corr.* = las quales. — (2) borrada : (*a*) zebreta.

[Página . 6 .]

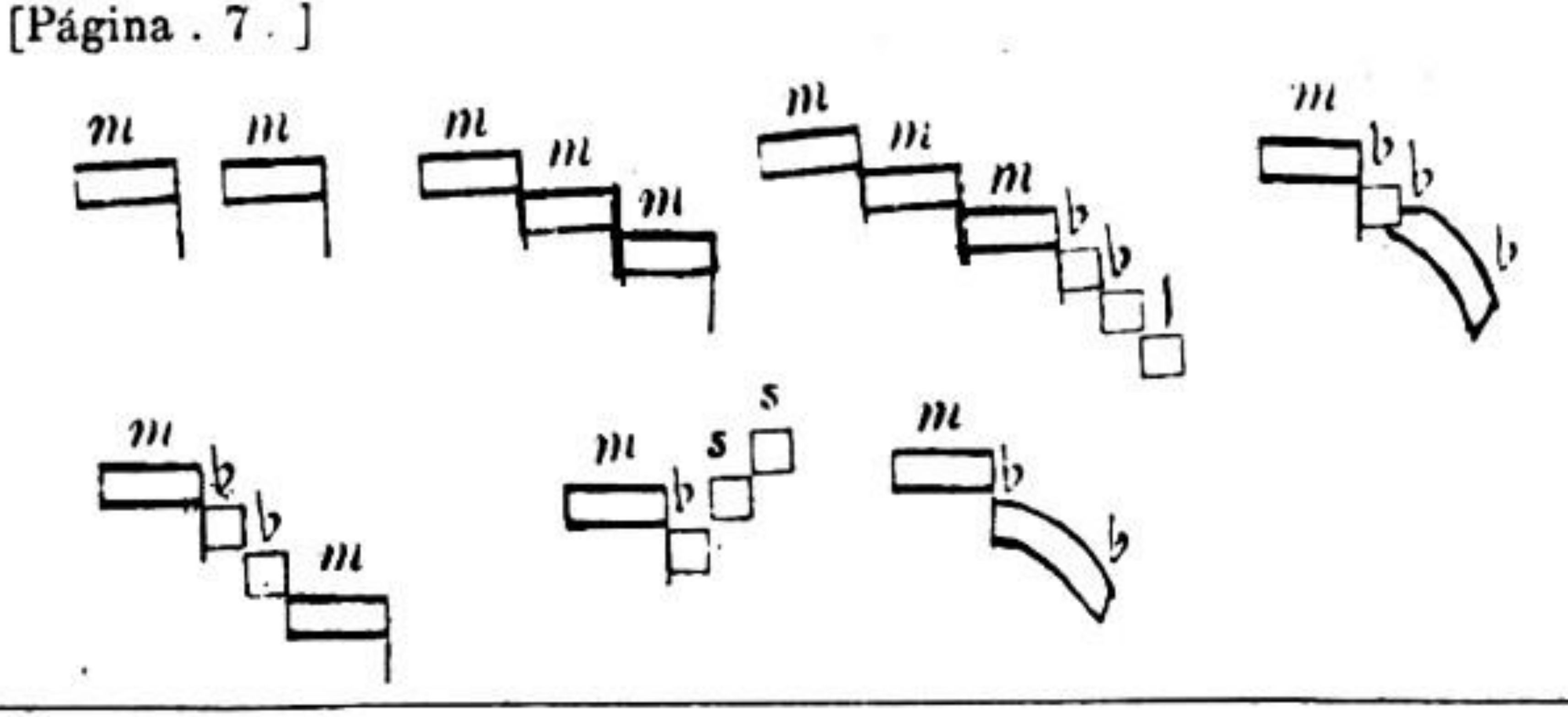
tienen el mismo nombre que las otras no empero el cuerpo y el nombre destas tales figuras es alphas quiero dezir que aon que se llamen longas breues semibreues tienen aon este nonbre apelatiuo . s . alfa de longo alpha de breue alpha de semibreue y las figuras por que meior sean adelante conoçidas son estas.



Estas figuras son puestas para que la letra suene en el principio delas tales figuras como enlas otras figuras quadradas y ligadas : las quales figuras son puestas por dos una enprinçipio y otra enel fin como se vee enlas señales que muestran los nonbres delas figuras que son . s . l. b . s . l . b . lasquales figuras se hallan con virgula y sin virgula : y es de notar si la tal virgula es subiente o deçendiente por que la tal virgula las haze ser uno o otro segun esta puesta : y nota que nunca el alfa tiene virgula ala mano derecha aon que della pueda salir rasgo para se ligar con otra figura.

las figuras quadradas son en dos maneras o son de cuerpo largo o quadrado como el breue : sobre lo (1) qual es de notar que de la manera que el punto puesto en medio del çirculo o semiçirculo acreçienta alas figuras el valor ansi la virgula puesta al breue ala mano derecha : lo qual no haze ala es quierda de donde se colige aquello que los musicos dizen hablando de uno y otro lado : El lado derecho es mas acto y mas perfecto en aquesta consideraçión de las figuras : Esto esta claro por que al breue puesta la virgula a la mano derecha es longo la qual si ala esquierda fuere puesta si fuere decendiente sera breue si subiente sera semibreue mas esta tal figura que puesta la virgula amano esquierda deçendiente fue hecha breue longa era por que nunca la tal virgula se pone deçendiente sino ala longa para la hazer breue como se vera depues de la signaçion de la maxima con longos breues y semi- . Regla breues (2) :

[Página . 7 .]

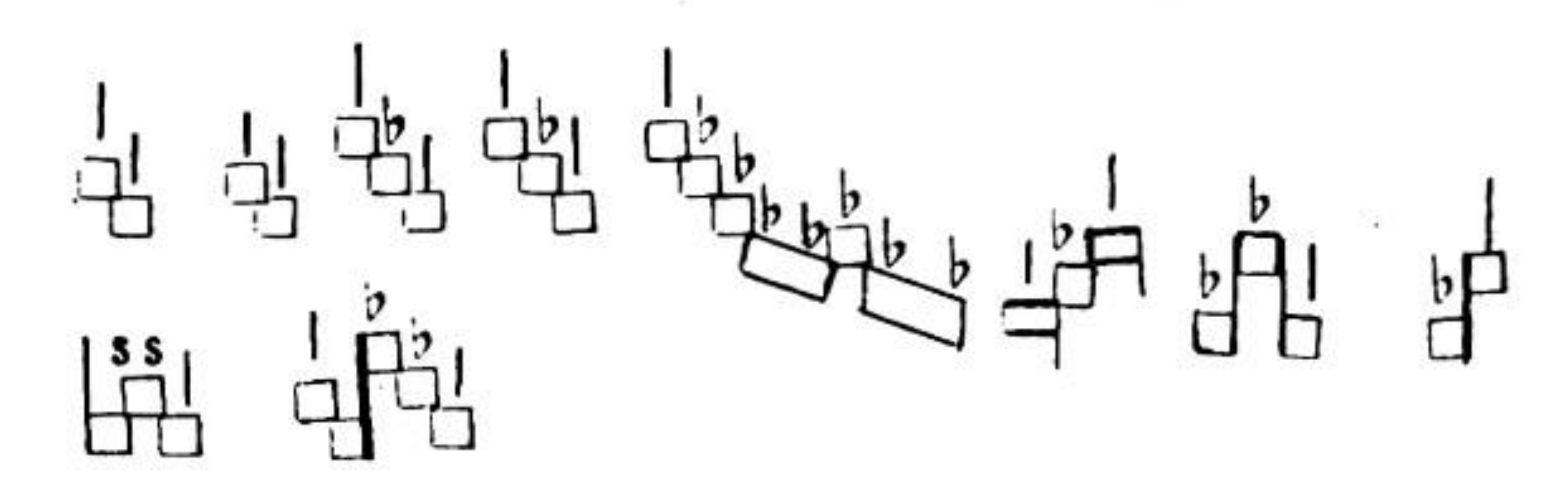


(1) add. marginal = . no . — (2) add. = esto se entiende siendo dos amas deçendientes . entonces por la imposiçion de la tal uirgula se haze breue.

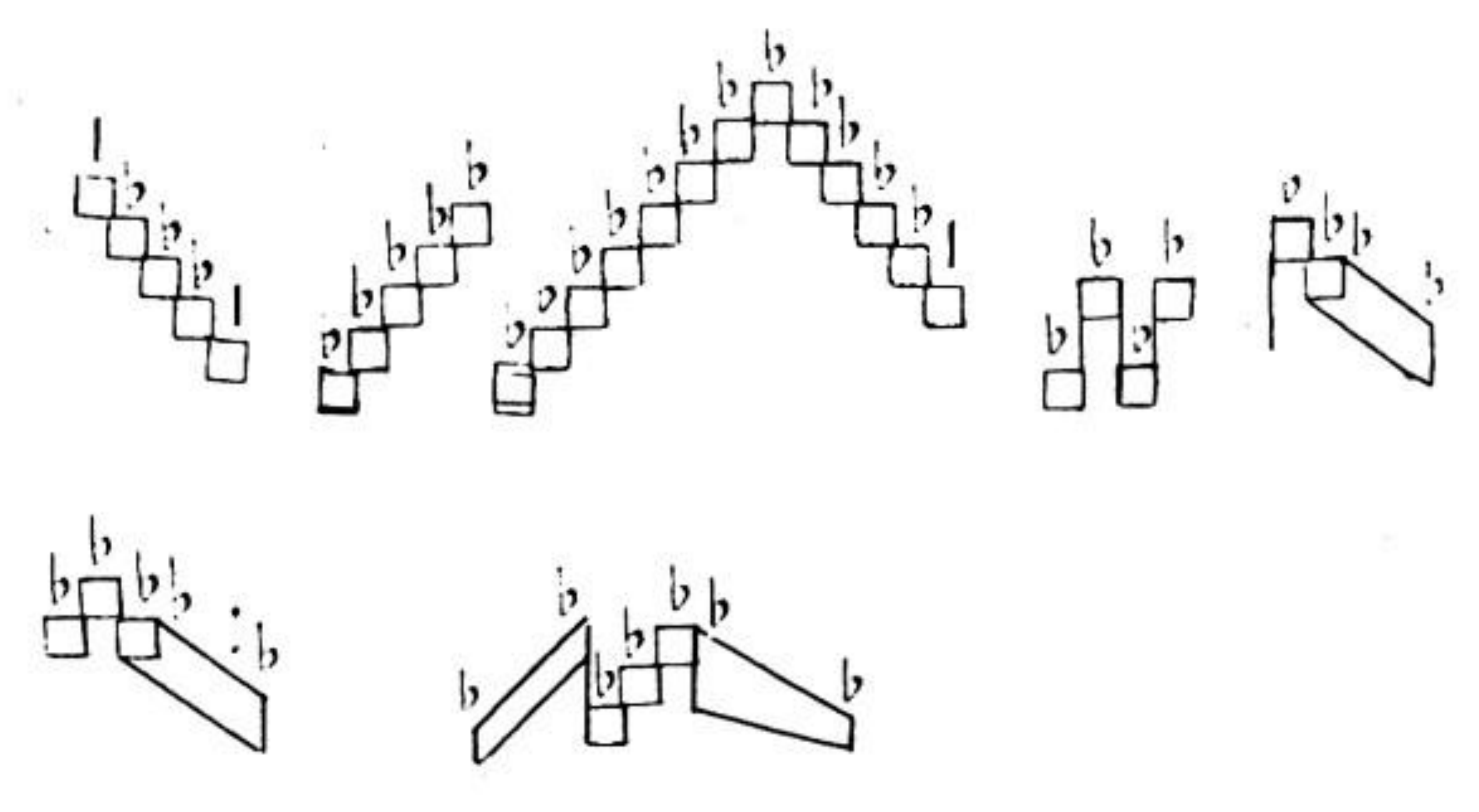
la postrera de las figuras quadradas deçendiendo sera longa Esta regla
: Nota : tiene verdad : ex cepto enlos semibreues quadrados.

El longo se halla ligado en diuersas maneras y con diuersas figuras por lo qual si dos o mas figuras quadradas ligadas deçendientes sin virgula se hallaren si son dos danbas son longas. si son mas la primera y ultima son . longas . sienpre en las ultimas tiene fuerça la regla sobre dicha . s . la postrera & cetera . // : y las del medio son breues : si las
· No . tales figuras quadradas tienen virgula a la mano derecha deçendiente las tales seran longas. Es aon de notar que algunos quisieron que el tal longo solo con virgula deçendiente no se [a] segnallase entre otras figuras ligadas diziendo que al longo el principio y fin pertenere y que si es ultimo : de natura es longo : y siesta en medio de otras figuras . en tal parte la plica que haze al longo deue ser subiente :

El longo con virgula se buelve demenor valor la mitad que es hazerse breue sila tal virgula es puesta al lado siniestro deçendiente si subiente al mismo lado es semibreue :



los breues son hallados mixtos con longos y entre ellos como los longos con las maximas . son lo mismo ligados con semibreves por lo qual en ligadura deçendiente el primero y ultimo son longos . los del medio seran breues.



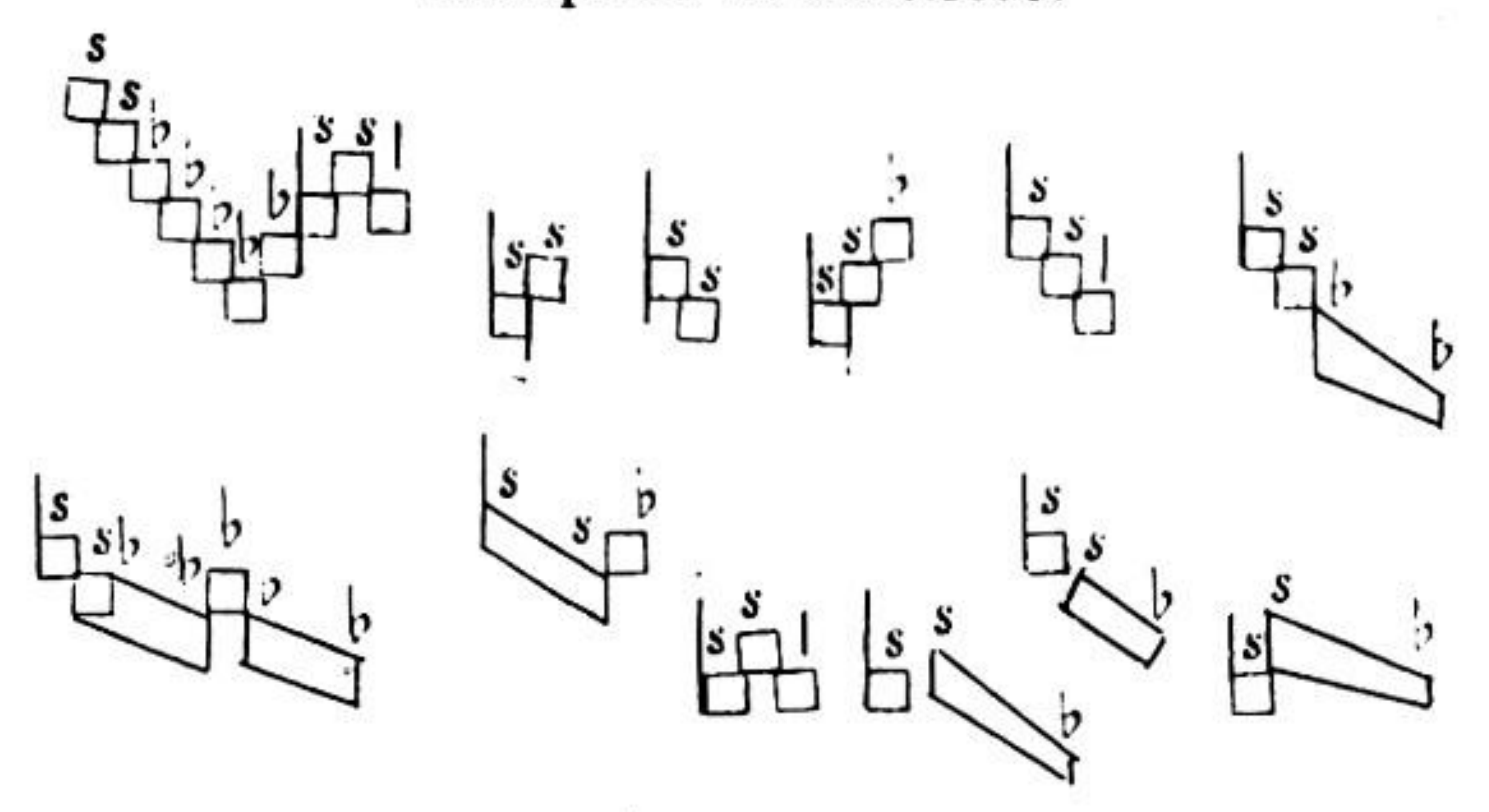
[página . 8.]

regla toda ligadura o subiente o deçendiente cuia virgula al lado esquierdo subiente estubiere seran semibreues aon siendo alphas.

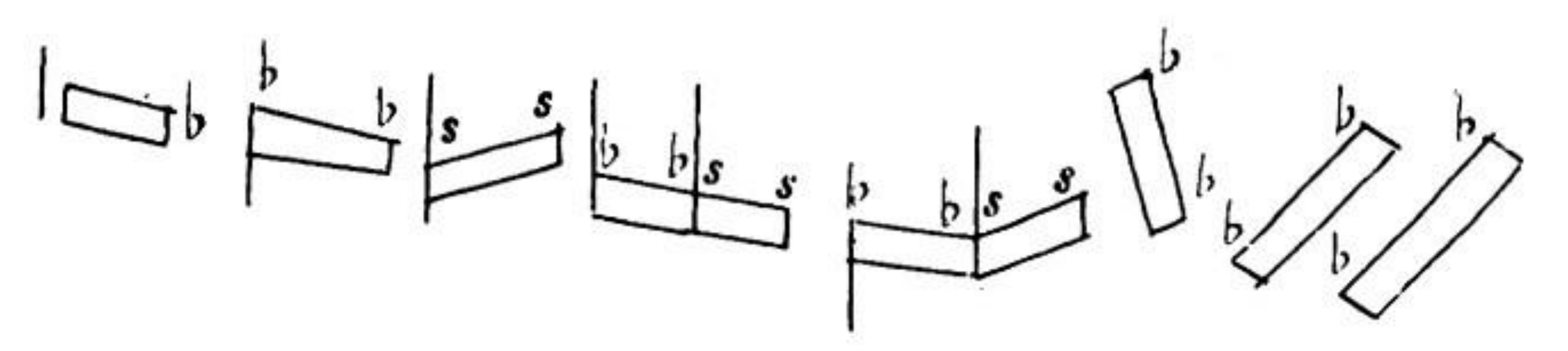
nota. en la ligadura de semibreues no se conpadeçe uno solo mas los dos vienen conforme mente para muchas cosas como adelante se uera y esta

claro que ael longo y breue y semibreue los principios de las ligaduras le convienen y a la maxima los fines

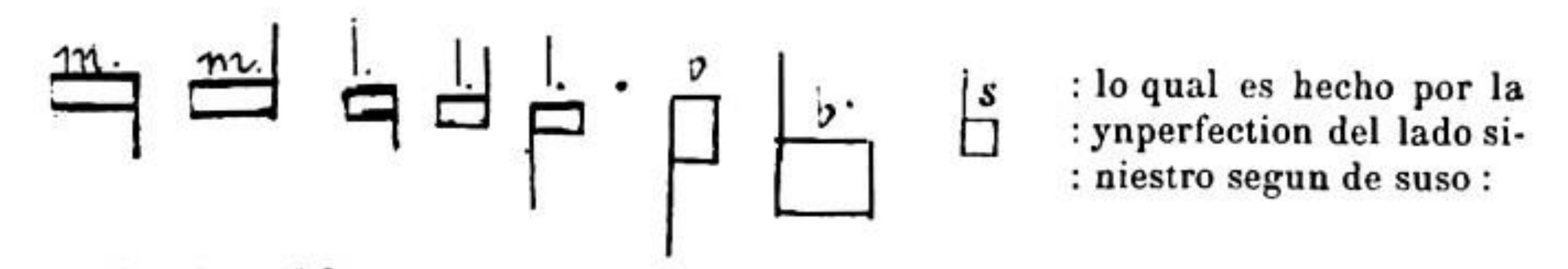
exemplo de los semibreues



no. las alfas en ligadura con las otras figuras ya son puestas por lo qual ellas solas pareçeran aqui onde es de notar que el alpha que se pone sin virgula es llamada alfa mocha y contiene dos figuras . s . longa en el principio y breue en fin y las otras toman el nombre de las figuras quadradas por que se ponen.



muchas son las maneras en que las figuras ligadas se hallan. ansi de las
nota. quadradras como de las alfadas y es de notar que algunos quisieron que estas dos alfas ultimas cada una dellas fuese en la manera que estan figuradas como esta . s . longa en el principio y breue en
no : el fin lo qual no deue ser : mas breue en principio y fin. Es de notar que las figuras largas y quadradas pueden tener la virgula al lado derecho subiente o deçendiente : mas puestas al lado siniestro deçendientes la maxima es longa y la longa breue y si fueren subientes la maxima es breue y el longo semibreue exemplo.



: lo qual es hecho por la
: ynperfection del lado si-
: niestro segun de suso :

[página . 9.]

. no aon es de notar que la virgula subiente mas diminuie que la deçendiente segun que fue visto que la maxima con la virgula subiente se haze breue : deçendiente longa si el longo con la deçendiente resta
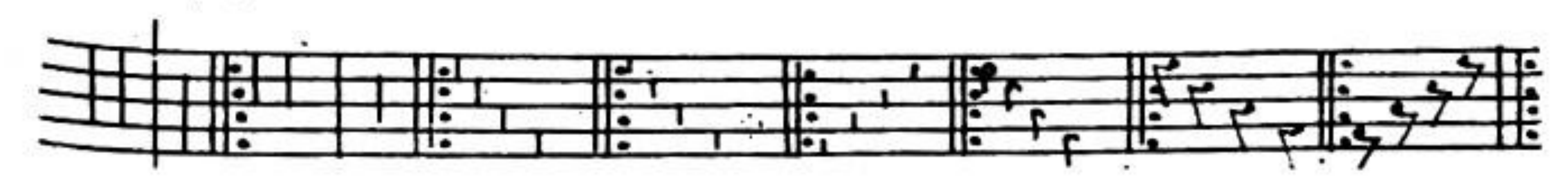
breue : subiente semibreue. Esto se entiende al lado siniestro (1) mas las figuras obliquas o alpadas no las tienen sino al lado siniestro como cosa mas decente a ellas.

docu. 5. El quinto documento muestra las pausas y sus valías. de siete maneras de pausas usamos en la musica . s . de pausa de longo. breue . semibreue . minima . seminima . corchea . semicorchea . la pausa de longo se señala en dos maneras . s . de longo perfecto z inperfecto y quando se señala de longo perfecto entonçe se llama pausa de modo : nota que la maxima no tiene pausa por que no ay lineas ni espaçios para que se pueda señalar la pausa de la maxima perfecta por que auia de ocupar seis spaçios y siete lineas y por esto usamos en su lugar de dos pausas de longo perfecto los quales ocupan quatro líneas y . 3 . spaçios y las de longo inperfecto dos espaçios y . 3 . lineas las quales declaran los dos numeros . s . ternario . y binario . perfecto . he inperfecto . ansi que la pausa tantos breues vale quantos spaçios ocupa demanera que si tres ocupare . 3 . vale si . 2 . dos . la pausa de breue es una linea : que ocupa un spaçio y dos lineas ora sea el breue perfecto ora inperfecto: la pausa de semibreue toma medio spaçio de rriba abaxo : la de minima otro medio de baxo arriba : la de seminima es como la de minima con una buelta en la punta de arriba : la de corchea es desta misma manera con otro rasgo deçendiente al lado derecho : la de semicorchea es deste modo de la corchea mas se pone al reues. Es de notar que las valías de las pausas creçen y diminuien . segun el tiempo o prolaçion : mas no pueden reçebir alteraçion . como las reçiben las figuras enel numero ternario de la qual adelante se hara mençion . es aon de saber que las dos pausas que muestran el modo maior tienen tres longos inperfectos que la maxima contiene de natura ensi : y no se deue señalar enprinçipio del canto con . 3 . pausas perfectas mas consolas las dos por que

[página . 10.]

los longos que la maxima de su natura a de tener inperfectos an de ser y no perfectos saluo si fuere la perfection del longo mostrada : y las tales pausas que muestran la perfection en prinçipio no son valiosas : y todas las otras pausas fueron instituidas para callar enel proçeso del canto y para refeçtion de la boz y para la suauidad y buena orden de musica sin la qual suauidad y orden la musica pierde su nonbre y por que meior pueda ser entendido lo ponemos aquí por exemplo.

Nota (A).



(1) add. = quia qui se humiliat exaltabitur.

(A) Nota que las pausas de semibreue en el circulo pueden estar diuisas una en una linea y otra ilo mismo seran las deminima en la perfecta prolaçion, y los que al contrario hazen graue mente ierran diuidiendolas en el semi circulo y en la imperfeta prolaçion, estos errores se ueen en los modernos. lo qual no en jusquin ni mouton ni en sus sequaces.

documento .6. quatro relationes : o condiciones : El sexto documento nuestra quatro relaçiones o condiçiones . s . modo. tienpo. prolaçion. y diminuçion. y sus operaçiones :

Quatro son las rrelaçiones o condiçiones que se hallan dentro del numero de las ocho figuras . s. modo . tienpo. prolaçion. y diminuçion. El modo perfecto o inperfecto consiste en la maxima y longo. el tienpo perfecto o inperfecto consiste en el breue. la prolaçion. perfecta o inperfecta. consiste en el semibreue : la diminuçion consiste en las otras figuras diminuciores y aon la diminuçion consiste en las [otras] figuras maiores per açidens como en su lugar se vera quando hablaremos de la diminuçion : pues digamos del modo en speçial y ansi de las otras relaçiones o condiçiones.

Primera relaçion del modo.

El modo maior y menor perfectos se muestran en el prinçipio del canto en diuersas maneras . s . con pausas y segundaria mente con circulos por lo qual es de notar que dos pausas ternarias en principio del canto despues de la llaue [y] son señal del modo maior perfecto. mas si las figuras en que el modo maior tiene su asiento que son las maximas faltaren y pareçieren longos el modo menor sera perfecto como se ve en la misa de Jusquin super voces musicales en el agnus. clamanecesis en el suprano : el modo menor se declara ser perfecto con una pausa

[página. 11.]

ternaria enel mismo lugar puesta las quales pausas no se ponen en el canto para pausar :

Son aon estos dos modos maior y menor perfectos quando en principio del canto son puestos çirculos o çirculo con semi çirculo los quales si fueren . 3 . en numero, el primero çirculo ansi . O . El segundo semi çirculo ansi . C . El terçero çirculo ansi . O . El primero declara el modo maior perfecto, el segundo el menor inperfecto, el terçero el tienpo perfecto, mas si todos fueren çirculos, el modo maior y menor y el tiempo son perfectos y si fueren semi çirculos todos son inperfectos . s. modo maior y menor y tienpo lo qual no se deue señalar por que sabido esta que faltando las señales que al modo [maior] hazen perfectas y al tiempo : inperfectas quedaran. mas puede bien uno dellos mostrarse perfecto o inperfecto como si estuviesen tres uno semiçirculo ansi . C . otro circulo ansi . O . y otro ansi (1) en tal parte, el modo maior que es declarado por el primero sera inperfecto, el menor perfecto, el tienpo

. no . perfecto son aon puestas en lugar del çirculo una çifra ternaria la qual quieren que declare lo que el çirculo y en lugar del semiçirculo çifra

nota : binaria la qual declara lo que el semiçirculo : alo qual repugnan los teoricos diziendo que solo el numero ternario deue tener dos maneras de declaraçion y ansi se deue gardar aon que los modernos no lo guardan. y por eso, eneste lugar y enel numero de los circulos es conçedido al numero binario dos maneras de declaraçion. Solo por que esta en uso aon que

---

(1) *Add* : = . O .

nota : los mathematicos lo defiendan y nota que el punto que declara la perfecta prolaçion puede ser puesto en cada uno de los çirculos (1) no empero alas cifras con señal de punto en medio declarando la prolaçion ser perfecta || es de saber que siendo el modo maior perfecta la maxima vale . 3 . longos, el menor perfecto [vale] el longo vale . 3 . breues mas si son inperfectos todos valen ados y con solo çirculo o semiçirculo se declara el tienpo : exemplo del modo maior y menor perfectos y inperfectos.

[página . 12.]

exemplo 1 del modo maior y menor perfectos : (Véase el Suplemento Musical.)

exemplo 2 del modo maior y menor ynperfectos.

Segunda relation del tienpo : El tienpo perfecto es declarado en prinçipio del canto con çirculo o pausas. s. de dos semibreues y acostumbrase declararlo con çifra ternaria costumbre es y no arte por que como dicho es en dos maneras se declara el numero ternario : y nota que no es otra cosa tienpo sino breue el qual es declarado por los dos numeros ternario y binario y ansi seran las valias si perfecto valdra . 3. si inperfecto . 2. El tienpo inperfecto es declarado enprincipio del canto con semiçirculo denotando numero binario in perfecto costumbre es declararlo con una çifra dedos lo qual no deue ser por lo sobre dicho en el numero (2). s. que al numero ternario es dado señalarse en dos maneras : y mas que aquella çifra mas significa proporçion dupla que otra cosa y la proporçion deue ser comparaçion de dos numeros como se dira en las proporçiones. *exemplo 3* delo suso dicho.

Nota.

Terçera relation de la prolation : La prolaçion perfecta es declarada en dos maneras . s. con punto en medio del çirculo o semiçirculo o con dos pausillas de minima y bale tres minimas el semibreue. la inperfecta se conoçe faltando esta señal. s. punto en medio del çirculo o semiçirculo o las pausillas en prinçipio del canto y vale el semibreue dos minimas.

exemplo 4.

[página. 13.]

En este terçero lugar de las quatro condiçiones como mas perfecto que todos los otros por el numero en que esta .s. ternario, conviene dezir algunas cosas neçesarias al numero ternario sin las quales no se puede bien cantar : pues aestas tres condiçiones ternarias y a sus figuras ternarias perfectas se interponen algunas obiectiones para que las tales figuras pierdan superfection por lo qual es de saber que las figuras no pueden ser inperfectas enestas partes infra escritas un semeyante ante otro semeyante. (3) o maior que el. o ante pausa equivalente. o pausas de dos semibreues puestas en una linea. o ante pausas maiores. o ante numero ternario conplido. o alteraçion. no puede ser inperfeto mas no ay regla tan general que no padesca eçepçion || por lo qual es de saber que las figuras menores y en dos maneras a parte ante[a] o aparte

regla. la perfection

nota.

(1) *Add.* = . o semiçirculos. — (2) *add.* = . 3º. — (3) *debajo y borrado* : sigiente.

post[erior] y esto por una de tres causas : la primera por inperfetion del numero. la segunda por la diuision del punto. la terçera por la color de las figuras. pues en la primera manera es inperfecta la figura por defecto del numero quando antes o despues de la figura maior se escriuen menores la qual es imperfecta. saluo si las tales menores se reduzen a otras como se vera adelante la qual figura reduzida no stara sin puntos o de color : *exemplo 5* de como inperfeçen por. inperfection del numero : : la imperfection : por tres causas : · primera . manera . de inperfection.

En la preçedente (1) demostraçion el modo maior y menor y el tienpo son inperfectos. el primero longo imperfece ala maxima. aparte ante el primer breue imperfeçe al longo aparte post. El segundo breue lo mismo. la maxima es imperfecta del longo aparte post. El terçero breue imperfeçe al longo aparte ante. El[os] semibreue[s] al[o|s] breue[s] aparte (2).

[página . 14.]

nota : que latales figuras no pueden ser inperfectas : sino de su figura propinca : en la sobre dicha demostraçion : inperfeçen los longos aparte post & ante y no se pondran sin punto de diuision : El primero semibreue enla prolaçion perfecta y tiempo perfecto es inperfecto aparte post, el semibreue de la minima lo mismo y ansi se vera hata el fin.

Segunda manera de inperfection.

Segunda manera de inperfection : la segunda manera son inperfectas las figuras por la diuision del punto al qual puede ser en dos modos o sinplex . o conpuesto . si sinplex de diuision, si doblado esto es uno delante otro (3) de transportaçion por que haze ir aquella figura acontarse en numero con otra como se vera adelante : exemplo de la inperfection que es hecha con el punto de diuision.

la inperfection hecha por el punto de diuision. (*Exemplo 6.*)

nota. Si fuere bien mirado, el primero breue es inperfecto y el semibreue del punto de diuision : y nota que la minima no puede inperfeçer sino al semibreue en la perfecta prolaçion.

Tercera manera de inperfection.

tercera manera de inperfection : la terçera manera es la figura inperfecta por la color por que pierde en el numero ternario la terçera parte. (*Exemplo 7.*)

de la redution . o transportation : Es aon de saber que las figuras llenas pueden ser llamadas figuras de reduçion porque reduzen el punto o lo trasportan hata conplir el numero como las figuras que estan entre dos puntillos : *Exemplo 8* de todo : las figuras llenas inperfeçen ipasan por las otras sin le quitar la perfection y cunplen. y lo mismo haze el semibreue con los dos pun-

no : (1) *debajo y borrado* : sigiente. — (2) *add. post* = . s . *al . 2°. breue del* longo . nota . que la regla . s . dos menores conste dos maiores el segundo es altera en tal lugar no ualera por que el uno inperfeçera el primer [longo] aparte post. y el otro aparte ante lo qual es uerdad (1) los breues. — (3) *add.* = detras.

(1) mas no sin punto de diuision.

[página . 15.]

tillos : y es de notar que la maxima y longo en modo maior y menor perfectos y el breue enel çirculo y el semibreue en la perfecta prolaçion si fueren llenos pierden la terçera parte y hazense inperfectos segun pa-

: de la : alteraçion. reçe enlos exemplos de suso puestos . aquí conviene hablar dela altera- çion que es una delas obieçiones que vienen en el numero ternario y yunta mente de la perfection por que quasi andan siempre yuntas : para lo qual es menester tener en memoria las reglas de la perfection para que yunta mente se ado peren con las de alteraçion pues alteraçion no es

nota. otra cosa que doblar el valor de la figura alterada ansi que si fuere semibreue valdra dos por la alteraçion & sic de aliis . esta es la primera regla de alteraçion.

regla. Dos menores entre dos maiores o entre sus pausas, el segundo es altera.

exemplo 9.

: primera : manera de : alteration. la primera maxima es perfecta por el numero ternario conplido que esta delante . s . los dos longos, el segundo de los quales es altero por que dos menores & cetera . todo lo otro es de la misma manera : mas enfin se pone como alteran entre figura maior y pausa y entre pausa y figura maior :

nota. Es de saber que si figura menor y su pausa estuvieren entre maiores en dos maneras pueden estar : si la pausa preçede a la figura la figura es altera : si la figura ala pausa : las figuras maiores son inperfectas porque pausa nec potest : minui nec alterari.

exemplo 10.

: nota la : diferentia : si figura y : pausa : estan entre : maiores. la primera longa es perfecta por tener numero ternario delante si . s . la pausa y el breue alterado : mas donde la figura esta primero que la pausa las figuras maiores son inperfectas segun que ya fue dicho : lo qual se hara mas claramente con punto de diuision :

[página. 16.]

Segunda manera de alteration : la segunda regla es que dos menores entre punto y figura maior, el segundo es altero :

exemplo 11.

Nota (A),

la primera longa es perfecta, el segundo delos breues es altero y el quarto y el quinto todo lo otro sige el mismo modo. mas es de notar que un punto de alteraçion puede seruir ados figuras segun pareçe en el suso dicho exemplo,

Terçera manera de alteration : tres en ligadura el segundo es altero saluo sila color otra cosa dispu- siere de modo que se vuelvan todos en un numero

. exemplo 12.

(A) nota que Jusquin hizo alterar el semibreue maior ante el breue sin auer punto que le preceda en el tiple de la missa di dadi en el credo.

Nota (B). todo es facil si la regla se tiene en la mente con las de arriba. Es de
(B) Nota. la diferentia : de tres semibreues : diuersa mente puestas : notar una diferencia que los musicos hazen sin neçesidad. en lugar de declarar escureçen el ingenio de aquellos que no son bien fundados en la inteligençia de las figuras. y ponen lo endos modos :

. *Exemplo 13* (1) (2).

y dizen que el primero semibreue inperfece al primero breue y el ultimo es altero y esto si punto de perfection no fuere puesto al primer breue y el segundo exemplo al contrario .s. el ultimo semibreue (enel
: nota ultimo breue : mas qual es la causa por que el primero breue no será perfecto pues tiene delante numero ternario conplido : y en el segundo exemplo el breue tiene delante numero ternario y figura
Nota (C). semeiante : por que no obsta que la tal figura sea menor. por que el
(C) Nota que el breue : inperfecto : haze perfecto : al breue : a que preçede. breue inperfecto en el çirculo [perfecto] haze al breue a que preçede : pues si ansi es frustra fiunt per plura quae posunt *(sic)* fieri per pauciora : pues detener es que la razón al contrario puesta se deue tener por verdad por :

[página. 17.]

lo suso dicho :

nota. Es de notar que si cinquo semibreues fueren entre dos maiores. El primero de los quales y los dos ultimos estuvieren simplex mente y los otros dos ligados las figuras maiores son inperfectas delos semibreues cercanos : mas silos primeros semibreues fueren ligados los breues son perfectos y el ultimo semibreue es altero segun que abaxo pareçera lo qual los musicos modernos suelen hazer mas con punto de diuision entre el tercero y quarto semibreue, el qual punto es de perfection por que haze perfecto al primer breue : es de diuision por que diuide el numero ternario. de la alteraçion : es de alteraçion por que dos menores entre punto y figura maior el segundo es altero. : nota la : diferentia : de cinquo : semibreues : diuersa : mente : puestos.

. *exemplo 14* (A).

Nota de : dos figuras : depues del numero : ternario : quando quiera que dos longos en el modo maior perfecto. dos [longos (3)] en el menor perfecto, dos (4) breues enel circulo. dos minimas en la perfecta prolaçion. sobraren adelante del numero ternario. El segundo es altero :

. *exemplo 15.*

Esto no se haze en nuestros tienpos sin punto de division. Entre la terçera y .4ª. figura. o haziendo los tres semibreues primero de color diuidiendo el numero [y esto] y esto por mas façil (5) alos cantantes : [la quarta condi] (6).

---

(1) et (2) = compases borrados. — (3) *corr.* = breues. — (4) *add.* = semi. — (5) *Add.* [facil]idad. — (6) *add.* = . de quatro maneras de diminution.

(A) mas nota que Jusquin en la missa dictadi en el credo el primero breue del tiple es perfecto ante dos semjbreues maiores por que semeiante ante semeiante aon que menor no sera inperfecto. Esto no sera entre maxima y longos por que no son semejantes por que la maxima es plana superficies y el breue es quadrado.

La quarta condiçion es diminuçion la qual es hecha en quatro maneras . s . canonice que es quando algun canon haze la tal diminuçion y esta se haze endos maneras . s . proprie & improprie : proprie se haze quando diminuie : improprie quando creçe ansi como diziendo decrescat in duplo diminuien las figuras en doble : crescat in duplo creçen en doble

: Quarta relation : de la dimi : : primera mare- : ra (sic) . de : diminu- : çion . que : es canoniçe.

[páginá . 18 .]

exemplo 16

En el primer exemplo la maxima vale tanto como un longo enel semiçirculo enque esta : el longo como breue el breue como semibreue el semibreue como minima . En el segundo exemplo creçen en doble por que el breue vale como longo el longo como maxima . & cetera . y nota que el valor se muda alas figuras mas no el nonbre.

Segunda manera de diminuçion.

Segunda : manera de : diminution : que es pro- : portiona- : liter :

La . 2ª . manera de diminuçion es llamada proporçionaliter y esta se haze endos maneras proprie & improprie proprie quando la proporçion diminuie las figuras segun su consideraçion esto es quando fuere maioris inequalitatis . ansi . como . 2 . a . 1 . o . 3 . a . 2 . o . 4 . a . 3 . improprie quando la tal proporçion . no diminuie mas augmenta ansi . como . 1 . a . 2 . o . 2 . a . 3 . o . 3 . a . 4 . como mas largo se vera quando trataremos de las proporçiones.

exemplo 17

la primera manera delas suso dichas frequentan los musicos figurar mas no conla mitad debaxo loqual no puede ser por que la proporçion con menos de dos numeros no se puede figurar como adelante se vera y es llamada dupla cada una por si . mas la una ala otra equalitatis : la . 2ª . sub dupla .

[págená . 19 .]

La tercera manera de diminuçion .

Tercera : manera de : diminution : que es uirgulariter :

La terçera manera de diminuçion es llamada virgular por que la virgula puesta al çirculo o semiçirculo diminuie no alas figuras mas ala medida del conpas : por que el breue enel çirculo sienpre vale tres semibreues y enel semiçirculo dos y en danbos un semibreue vale un conpas : mas si la virgula fuere puesta a qualquier [delos] dellos : dos semibreues valen un conpas no perdiendo alguno dellos algo de su naturaleza por que lo mismo son que solian exçepto los nonbres que se acreçientan . s . çirculo de diminuçion y semiçirculo de diminuçion.

exemplo 18

La quarta manera de diminution : (1)

quarta manera de : diminution : que es : hecha con : color :

La quarta manera de diminuçion es hecha con color en las figuras maiores que aquellas enlas quales ella tiene su asiento por naturaleza

(1) *add* .

como enlos semibreues . y enlas otras figuras maiores : y esto o es en numero ternario o enel binario si en numero ternario alli se causa tanbien diminuçion adonde se causo inperfetion . por el açidente dela color perdiendo la terçera parte : onde es denotar que las figuras menores aonque perfetas inclusas en las maiores inperfetas ellas tanbien inperfeçen . como si fuese la prolaçion perfeta ilas otras figuras hata la maxima : la maxima valia . 81 . mas si la tal maxima por color ynperfeçiese todas las figuras serian inperfetas . por causa de su maior : esto prueva la razon . y es verdad . por que perdiendo la maxima un longo y cada uno delos otros un breue y cada breue un semibreue y

[página . 20.]

nota : cada semibreue una minima . Latal maxima quedara en . 16 . minimas : mas si enel numero ternario figuras iguales se hallaren las tales tienen entre si distinçion de numero y de conpas ansi como tres breues otres semibreues otres minimas enla perfecta prolaçion las quales aonque . nota . llenas minimas son y no seminimas si las tales figuras llenas son enel numero binario toda figura desdel semibreue arriba pierde la quarta parte onde para complimiento del conpas le yutan otra menor que ella enla natural orden ansi como au (1) semibreue lleno una minima al breue un semibreue al longo un breue ala maxima un longo . y esto por que la . 4ª . parte que la color diminuio se cunpla conla figura yunta aella demanera que el semibreue lleno tiene tres seminimas y el breue tres minimas y el longo tres semibreues y la maxima tres breues : y nota que ansi como lo lleno enel numero ternario haze perder la . 3ª . parte ansi aqui enel numero binario la . 4ª . parte :

exemplo 19 del numero binario :

nota dela : figura : maior con : la menor : de color : Pueden aon en el semiçirculo de diminuçion un breue y semibreue de color pasar en un conpas . y las otras figuras . s . semibreue y minima . en el semiçirculo en otro conpas . mas pareçiendo figuras blancas luego buelven asu conpas y lo mismo es quando estan diuision . semibreues . o minimas lo qual siempre que se hallaren ternarias figuras llenas pueden ser llamadas del numero . emiolius . mas si una delas dichas figuras con su menor delante se hallaren no se dira emiolius numerus . nise mudara el conpas : mas si fueren dos o tres o mas algunos quieren que siendo todas las bozes conformes en aquel numero segun que parece

[página . 21.]

en stabat mater dolorosa de Jusquin que se mude el conpas y se diga hemiolius numerus . hoc est sesqualtera . mas si las bozes no fueren . nota . conformes en numero . no se mudara el conpas : esto pareçe claro en el credo de beata Virgine de Jusquin en el tiple en la parte qui cum patre onde tres breues de color van contra dos no mudando al compas . mas canta el tiple tres breues en dos conpases exemplo de todo lo suso dicho

---

(1) *Corr* . = al .

ansi maiores con menores solos y tres breues sobre . 4 . semibreues . & cetera :

exemplo 20

hallase aon la diminuçion en la mitad delas figuras quando las tales figuras tienen la mitad de color el qual partimiento no puede tener el semibreue : y es de saber que la maxima y longo se parten por mitad denotando aquella mitad llena ser diminuta : mas el breue es medio diminuto por triangulo denotando con el lleno qual es el semibreue diminuto : cerca delas quales figuras se deuen luego juntar otras sus menores para cunplir el numero del conpas : y nota que la tal partiçion no se puede hazer en el breue perfecto por que valiendo tres semibreues

· nota . nota que : el breue : perfecto no : se puede : partir : :

[página . 22.]

la tal diminuçion no se podria perfetamente mostrar mas inperfeçion se muestra quando todo esta lleno : exemplo dela diminuçion hecha en la mitad de las figuras inperfetas.

. *exemplo 21.*

Estas figuras pueden ser diminutas . conla color aparte ante aonque algunos quisieron que el longo no se pudiese sincopar . con minima . pues esto no es sincopa bien se podra hazer : quanquan neotericorum (sic) mos hoc excludat.

exemplo 22 de como se diminuien aperte ante

Documento 7º: de seis : maneras : de puntos :

El septimo documento muestra auer seis maneras de puntos y sus operaçiones :

Seis son los puntos de que usamos en la musica platica . s . punto de augmentacion . punto de perfection . punto de inperfection . punto de diuision . punto de alteraçion . punto de trans portaçion o reduction.

Nota . que : estando : delante el : punto aug- : menta a : toda la : figura : y : no se aparte: y por esto : no puede es- : tar de tras : la figura : que aug- : menta :

El punto (1) es aquel que augmenta ala figura la mitad . delo que es : *exemplo 23*

y nota que el tal punto de augmentaçion no puede ser puesto al breue ternario ni al semibreue por que la mitad destos tiene tres medias partes : y la mitad que dize que deue augmentar el punto deue ser uno de dos medio de uno : mas si fuere aellos puesto de perfection sera llamado y no de augmentaçion.

punto de : perfection :

El punto de perfection es el que da perfection a alguna figura ternaria inperfecta la qual con el punto se haze perfeta.

. *exemplo 24* .

[página . 23 .]

los dos exemplos de suso puestos son demostracion del punto de diuision al qual los antiguos quisieron tanbien llamar punto de inperfeçion . por que inperfeçe a la figura . maior con la qual la menor es contada por la diuision . y si este nonbre le viene por la operaçion tanbien le viene este . s . punto de alteraçion . ca . por la diuision del numero

(1) *add.* : = de aumentation.

sobran dos semibreues entre el punto y figura maior . donde el segundo altera es : de manera que adonde el tal punto de diuision viniere enla manera sobre dicha los tres nonbres le son bien puestos por loqual bien . se declaran enel suso dicho exemplo las operaçiones destos tres puntos . s . de inperfeçion . diuision . alteraçion.

punto de : transporta- : tion : El punto de transportaçion o reduçion los antiguos usaron . del en sus obras mas los modernos otra manera tomaron . de señalar las tales figuras que quieren transportar . s . con color . lo qual se haze bien y sin tantos puntillos que dan confusion alos cantores maior mente alos no muy diestros en el conoçimiento de las figuras : exemplo de como se ponen . dos puntos de transportaçion los quales hazen pasar la tal figura por las otras figuras no le ofendiendo hata ayuntarse con la figura que le viene en numero. (1)

exemplo 25 .

. Nota . [página . 24 .]

las figuras que estan entre puntillos son las transportadas y vanse contar en numero con las figuras de color . y nota que el primer semibreue no inperfeçe al breue a parte post por que no se cuenta con el en numero mas esta diuiso para irse a contar con la figura de color mas inperfeçenlo las otras figuras menores : ni haze al caso el numero no estar conplido ternaria mente con tal que en las figuras maiores o . do puede auer dificultad este el tal numero ternario conplido : esto se entiende ansi con . tal que no sea el canto de proporçion por que en tal parte . es necesario conplir el numero y esto por que el numero y el conpas son ternarios lo que no es en los sobredichos exemplos que siendo el numero ternario puede ser el conpas binario y de unidad por que puede un semibreue y dos pasar en un conpas iental caso no es menester . que las figuras diminutas se pongan en numero ternario :

Documento.8°: de la : sincopa : El octauo documento muestra como son sincopadas las figuras y que cosa es sincopa :

Sincopa es un pasamiento de figuras menores por las maiores ansi como minima por semi breue, semibreue por breue, las quales figuras menores van buscar depues de la tal figura sincopada otra semeiante o sus equivalentes para conplir el conpas : la qual sincopa no se hara de minima a breue o de semibreue a longo y esto segun los antiguos aon que los modernos lo suelen algunas : vezes hazer maior mente haziendo abilidades y en la conpostura conponiendo el canto de modo que vaian

[página . 25 .]

dos semibreues al conpas con el semiçirculo con virgula : y al conponer conponen al conpas etc. s . un semibreue al conpas de donde viene que

(1) *add . por otra mano y con otra tinta* = no ofendiendo, quiero dezir no le quitando alas otras figuras su perfection o alteraçion, puede aon figura llanca entre negras o . n° . ternario cunplido transportarse segun que se ue en el credo de la missa didadi de Jusquin en el baxo . adonde sin quitar el ualor ua buscar el cunplimiento del . n° . ternario

se hazen muchas sincopas segun que tengo dicho las quales no son tenidas por buenas ni fueron : pues a esto deuen mirar los conpositores . s . tener ojo alo que conponen que vaia segun orden.

exemplo de como se halla la sincopa en las figuras maiores y menores que sincopar se pueden.

. LIBRO SEGUNDO : CAPITOLO PRIMERO .

. *de contrapunto* .

Capi . i . Muchas son las definiçiones que los musicos ponen del contrapunto . las quales dexadas una solamente dire : contrapuntus est consonanciarum disonanciarumque comixtio : que quiere dezir que contrapunto es ayuntamiento de consonancias y disonancias proporcionable mente puestas se deue entender : pues aqui sono nombre de consonancia y disonancia . bien sera hablar breue mente dellas : y primero veamos . que cosa sea consonancia segun jacobus fabor stapulensis la qual es de boecio y las ultimas palabras son del autor yacobus faber . las quales son mui sustanciosas : consonancia est acuti soni grauisque mixtura suaviter uniformiterque auribus incidens ex multiplici aut super particulari genere proveniens : aut racione profecta : como mas quisieren : Esta difiniçion conprehende al diatesaron dicho de dia que es . di . o . per . y tessara que es quatro . quasi conpositur de aut per quatuor : esta consonancia viene del genero super particularis y por tanto consonamcia *(sic)* : Esta consonancia enel numero delas consonancias como el diez enel arismetica *(sic)* que son produzidas del origen

difinition de la consonantia

[página . 26 .]

esta de unisonus que no es consonamcia *(sic)* mas origen dellas y el diez de unidad que no es numero mas origen delos numeros . conprehende tan bien al dya pente que es dicho de dia quod est de vel . per . y penta quinque eo quod de quinque uocibus sit conposita.

Esta es enlas consonamcias *(sic)*, como el çiento en la arismetica *(sic)* : conprehende tanbien al dya pason . dicho de dia que es . de . o per . & pan. quod est totum . como que tiene en si todas las consonancias y disonancias . no sin causa ca el tiene ensi todas consonancias y disonancias como . tenia aquel templo de rroma dicho panteon todas las ymagines de los dioses : y ansi panteon . quasi simulacrum omnium deorum : esta consonamcia *(sic)* de dya pason . es en la musica como el mil enla arismetica *(sic)* que contiene ensi todos los otros numeros : estas consonancias y sus conpuestas de la tal difiniçion son contenidas no otras . y aonque algunas sean : son de anbos los numeros que la difiniçion dize . s . de multiplex y superparticularis ; y no . de uno solo como es la dupla sesquiquarta . s . la nouena . Las consonamcias *(sic)* son partidas en quatro partes . Digo . dentro del numero de las quinze cuerdas de los griegos . la primera es perfectissima que es la quinzena y consiste en la proporçion quadrupla : la . 2ª .

perfecta que es el dyapason y consiste en la proporçion dupla . la terçera ynperfeta que es el dyapente y consiste en la proporçion sesqualtera . la quarta (1) el dyatesaron . y consiste en la proporçion . sesqui terçia : la razon por que el bis dyapason fue llamado perfectisima consonancia es esta . para cuia declaraçion se pone esta difiniçion
difiniçion : del : sistema : dela . qual se sacara aluz lo (2) dicho : sistema est conglobacio seu congeries plurium sonorum uno aut pluribus dyastematibus conposita : si ansi es que sistema es ayuntamiento de muchos sones conpuestos de uno o . dos spaçios : luego en la quinzena son contenidos muchos espaçios y mas que enel dyapason luego mas perfecta consonamcia *(sic)* sera mas el dyapason perfecta por que es conpuesta de maiores intervalos que el dyapente y diatesaron . por que ansi suena la difiniçion so-

[página . 27 .]

norum pro intervalorum y el dyapente por esta via maior es que el dyatesaron . por que de mas y maiores yntervalos es conpuesto . paro *(sic,* lo qual es de saber que los intervalos son en çinquo maneras las dos de las quales hazen anuestro proposito . s. intervalo sinplex el qual es hecho de sones continuos como . ut . re . re . mi . mi . fa . los intervalos conpuestos son hechos de no continuos sones ansi como de un . ditono . o semiditono . o . dyatesaron . o . dyapente & cetera . luego la quinzena de mas intervalos ansi sinplices como conpuestos consiste por tanto maior y mas perfeta sera que todas las otras : y aon quieren . algunos de nuestros modernos que la dozena que sea deste modo mas perfecta que el dyapason por que consta de mas y maiores intervalos y de maior proporçion que es tripla como se ve claramente que una dupla y una ses qualtera hazen una tripla y pareçe que tienen alguna razon : pues por lo suso dicho del bis dyapason es llamado perfectum sistema . in mutabile . y el dyapason perfetum sistema mutabile esta ynmutabilidad del bisdyapason . era en las . 15 . cuerdas de los griegos mas aora no ay termino sino que se pueden augmentar quanto quisieren . luego delas consonancias aquella sera maior que demas yntervalos constare : como dezimos en las proporciones multiplices y superparcien-
. oJo . libro . 3º . capitolo . 4º . tes aquellas son maiores que constem *(sic)* de maiores numeros en las multiplices se uee enel dyapason o . 8ª . que consiste en dupla proporçion con estos numeros . 2 . a . 1 . y en la dozena . que consiste en estos numeros . 6 . a . 2 . y en la quinzena que consiste en estos numeros . 4 . a . 1 . lo mismo se uee enlas superparcientes en la . 3ª maior . y menor . y enel semitono maior y menor . segun . pareçe en las proporçiones mas claramente : luego si maiores numeros hazen maiores proporçiones ansi maiores y mas intervalos mas perfectas con-
oJo . libro . 3º . capitolo . 4º . sonancias haran : mas esto no se vee . en las proporciones superparticulares por que aquello es maior que de menores numeros consta : mas

[página . 28 .]

constando de menores numeros se hallan dentro dellas maiores interva-

(1) *add* . = inperfectissima que es . — (2) *add* . = suso .

los por onde se verifica aquello de la difiniçion que aquella es maior que de mas y maiores intervalos consta : mas veamos que es lo que dize la difiniçion de la consonamcia *(sic)* . s . auribus incidens esto es contrario al dyatesaron . y mas que : nomina debent esse consona rebus . todas tienen esta conformidad con el nombre por que deleytan el oydo las mas perfetas mas y de las inperfetas la quinta lo que no el dyatesaron . aonque consonancia : para lo qual es de saber que las consonancias son consideradas en dos modos . unas racione et sensu ansi como el dyapente dyapason y sus conpuestas : solo el dyatesaron . es consonamcia *(sic)* racione : para lo qual es de saber que toda facultad que consiste en matematicas quadripartita diuisione constare videtur.

nota de las . 4 . mathematicas : s . arithmetica, que es en numeros como todas las consonancias y disonancias estan en numeros de los quales vienen las proporciones : como se vera adelante : la . 2ª . matematica en que la musica consiste es geometria que es la medida como se muestra enel monacordio la distancia de un sonido a otro : la 3ª . mathematica es astronomia que es la doctrina o regla de las estrellas la qual consiste en la conueniencia que tienen los modos y cuerdas con las musas y estrellas entre las quales se halla la musica segun franqino : libro quarto armonie . musicorum instrumentorum . la . 4ª . mathematica es harmonia esta se muestra bien en la musica quando tres o quatro omas bozes cantan en concordancia la qual difiere de consonamcia *(sic)* : por que la consonamcia es hecha de dos bozes : la armonia de tres adelante de donde el dyatesaron podra ser llamado . mixtio . perfeta armonie por que yunta con dos o mas bozes suena mas perfetamente que otra de las menores que el . s . que el semiditono y ditono y que la sexta maior y menor esto se

[página . 29 .]

vee enel dyapason . dentro del qual el dyatesaron esta : y aon se vee en qual quier sexta media da . estando la media boz . dyatesaron de la alta :

Aesta . 4ª . mathematica se juntan dos cosas . s . auditus : & racio que junto sonara armonia auditus et racionis la qual razon y oydo : sunt potencie anime sensibiles ac racionabiles & usus potenciarum : pues de aqui se muestra que aon que el dytesaron *(sic)* no sea consonancia constante de suauidad : es lo por razon que es mas fuerte y no es condenada del sentido : esto se prueva ansi poniendo una cuerda enel monacordio o laud . en los quales instrumentos queriendo buscar el maior o . menor sonido façilmente sera con el sentido hallado . mas si esta maior o menor cantidad : buscarlo emos por medida como se veera enlas proporciones y se puede ver en la geometria alli por medida y en la arismetica *(sic)* por numeros : esto no hallara el sentido mas sola la razon . por que si buscamos quien hallo la diuision de los tonos generalmente y en special . la diferencia entre uno y otro semitono . s . la coma no çierto el sentido por que tan pequenho *(sic)* sonido con dificultad se conprehende del sentido aon . que fuese el meior que uvo y avra por que como no fue hallado con el ni sera sentido del . pues quien fue el que . nota de la quarta mathematica .

tan pequeño intervalo como la coma hallo : la razon çierto por que era muy conveniente a la musica su ynvençion y diuission de tono para que el dyatesaron que es origen de las consonamcias *(sic)* o fundamiento uiniese perfecto a todos los generos maxime *(sic)* al . genero cromatico sin el qual (1) y sin la diuision del tono que por su causa se haze no avia genero cromatico.................................(2)

[página . 30 .]

mas sola la disposision dyatonica segun la naturaleza la produxo : y aon sin esta dyuision de tono son halladas tantas disonamcias *(sic)* de tritonos y sin dyapentes que apenas avia por onde proçeder ca . faltando el dyatesaron que por diuision : se haze no tuviera (3) ♮ mi . mas alto de alamire graue esta (4) boz . mi : quinta mas alta como la tiene entre fefaut y gsolreut : mi : quinta hecha por diuision del tono
nota . sin el qual dyatesaron : la harmonia que se haze de tres o quatro o mas bozes no tuviera la suauidad que tiene con el aonque las otras conpasibles todas fueran juntas alas consonamcias *(sic)* para lo qual si yunta con las otras haze consonamcia no se deue tener por disonamcia aon que alguna in suauidad tenga . de donde se colige que la musica tiene dos partes de juizio : con la una percibe las diferencias delas bozes . s . graue o agudo consonamcia o disonamcia y esta . es el oydo con la otra perçibe y juzga los intervalos . y las diferencias que entre ellos tienen . y esta es la razon . por lo qual fue dicho habando *(sic)* del dyatesaron :
nota : consonamciam uero licet aurium quoque sensus disiudicet tamen racio perpendit : que quiere deçir que aonque el sentido delas orejas no admita la tal consonamcia no enpero por eso dexa de ser considerada por rrazon . y el nombre que al dyatesaron . mas conviene es el de inperfetisima consonancia sacada de la rrazon . y la causa es esta la qual es sacada de la superfluidad perfection [h]e inperfection . que se halla enel
nota tres diferentias de numero par : numero par segun la arismetica *(sic)* para lo qual es de saber que este numero . 12 . es par . y surperfluo por que las partes aliquotas del tal numero hazen maior numero que el doze : exemplo . de doze . uno . es parte aliquota por que tomandolo doze vezes haze todo el numero de

[página . 31 .]

nota : doze : y parte aliquota no es otra cosa sino un numero que tomado una o dos o tres o mas vezes haze todo el numero ansi como uno . que tomado . 12 . vezes hizo doze : y deste modo . 2 . y . 3 . y . 4 . y . 6 . son partes aliquotas las quales allegadas hazen dieziseis que es mas que . 12 . aeste tal numero llaman los arismeticos superfluus par al qual podemos conparar el bisdyapason . y llamarle perfectisima hoc es perfec- . quinzena
tissimum sistema inmutabile porque lo mismo quiere dezir enel sentido uno que otro . y esto como que superfluamente ha doblado el dyapason o por eso mas perfeto pues lo tiene dos vezes segun lo suso dicho : aotro

---

(1) *Add* . = diatesaron .
(2) Aquí seis líneas borradas, más dos y media en el fol. 15. V° .
(3) *Add* . = ♭ fa .
(4) Dudoso.

numero llaman perfeto par . s . al . 6 . por que las partes aliquotas de que se puede conponer hazen todo el numero . s . 6 . sus partes aliquotas son . 1 . 2 . 3 . las quales juntas hazen . 6 . alqual numero . se puede conparar el dyapason . y llamarse perfeta . consonamcia *(sic)* . octaua . por que precise sin mas ni menos lo . tiene . lo qual no fue ansi en el numero . 12 . ny sera en los sigientes : a otro par menos del seis puede ser conparado el dyapente . s . al quatro las partes aliquotas del . 4 . son . 1 . y . 2 . las quales no llegan a hazer el . 4 . que es par y por eso se llama . inperfeto par : pues el dyapente a el conparado llamo . diapente . inperfeta consonamcia . por esta inperfecion del numero y por que la difiniçion de la consonamcia no lo conprehende enlas palabras que dize acuti soni . & cetera . a otro numero puede ser conparado el dyatesaron . s . al . 2 . el qual no tiene sino uno que sea parte aliquota lo . diatesaron. qual es mas inperfetion que la que se halla en todos los otros numeros : y por esto y por que en la difiniçion de la consonamcia no se halla palabra que le convenga sino que viene del genero superparticular . y en la difiniçion de sistema ella es la que de menos yntervalos consta : por tanto es aqui llamada inperfetisima consonamcia . la qual como es dicho es llamada consonamcia no por que consone mas por que por rrazon

[página . 32 .]

nota de las disonancias conpasibles e yncompasibles: se dize ansi y en quanto esto se dize inperfetisima fue hecha esta prueba de las consonamcias enla arismetica como en mas natural mathematica a la musica que las otras : los otros intervalos que al contrapunto se juntan . s . terçera maior y menor y sexta maior y menor . & cetera . son lamadas disonamcias conpasibles . por que entre las otros tienen lugar aonque no con la melodia que la consonancia y aesta causa son llamadas emellas de los teoricos quasi sin melodia : y bien pueden no tener melodia y no ofender tanto : las otras disonamcias inconpasibles . s. 2ª . 7ª . 9ª . con sus conpuestas son llamadas de los musicos exmeles . s . extra omnem modulacionis dulcedinem . y si en contrapunto . son admitidas en algunas partes en figuras sentibles : sentibles llamo aquellas que son mitad del conpas o . 3ª . o . 4ª parte es por que tanta es la reuerencia que la musica haze a aquellos generos de los quales las consonamcias proçeden . que en qual quier modo que esten bueltos no temen dar lugar alas disonamcias incopasibles que aellos se juntan : de la septima menor : adonde aonque la septima (1) no esta en proporçion que traiga origen de los generos multiplex o superparticularis mas del genero superparciens y en proporçion superseptinparciens nonas con estos numeros . s . 16 . a . 9 . no por eso la dexan de admitir por que si hecha septima no esta en los generos multiplex o superparticularis estuvo y le tiene deudo al superparticularis por que de dos sesquitercias es conpuesta las quales hazen una superseptinparciens nonas : y la . 2ª . haze sesqui octaua saluo si fuere semitono ca . en tal parte el semitono es menor yntervalo del tono . y semitono . menor . y mas disonante que el tono y en proporçion supertredecim parciens du-

(1) *Add* . = menor .

centesimas quadragesimas tercias enestos numeros . 256 . a . 243 . la

[página . 33 .]

qual segunda de semitono es la disonancia mas inconpasible que tenemos y si se conpadece es por que ansi lo usaron algunos praticos y dixeron ser necesario aqui enla musica pratica como fue en la teorica para hazer el dyatesaron . ansi dyatonico como cromatico.

nota . Y nota que aonque algunos musicos : que quisieron pareçer especulatiuos escriuiendo dela musica algunas cosas que leeron y no lo que ellos hallaron por especulaçion dixeron que el genero cromatico recessit ab usu no se deue tener ansi mas el genero cromatico tratandolo no lo conoçieron . ca el genero cromatico es dicho ficto o colorato pues aquel es que se haze por diuision de tono fictamente por que aquel se dize fingir o colorar quando se dize o haze aquello en aquel lugar onde nolo ay como quando hazemos . fa . adonde ay . mi . y donde hazemos . my . adonde ay otra boz . s . fa . o . sol . y ansi esta vulgar mente en . toda ytalia es llamada musica ficta : esto . es dicho en este lugar por que sono este nombre cromatico (2) la nona es hecha de una dupla : y de una sesqui octava las quales juntas hazen una (3) sesqui quarta decendiente del[os] genero[s] (4) superparticularis : (5) la onzena consiste en proporçion dupla superbiparcienstercias la qual viene delos generos multiplex y superparciens (6) la quatorzena consiste en proporcion . tripla superquinquparcies nonas con estos numeros . 3 . 2ª . 9 . las quales proporçiones aonque no vengan sinplex mente son decendientes de aquellos numeros aque la musica haze tanto honor (7) que se diga ninguna ser consonancia sino aquellas que dellos vinieren . Estas y las mas que quisieren saber per orden muy . clara la orden esta puesta en el fin de las proporciones : ansi . para hazer una proporcion de dos como para sacar una menor de otra maior y mostrar el exceso . entre dos . mas por que no caigamos en aquello que es escrito . enel . 2º . capitulo .

. Esto quanto a chromatico : de los tres generos de musica guardo al fin del libro : (1)

: de la novena maior :

: de la onzena :

: de la quatorzena :

[página . 34 .]

de los macabeos enel . 2º . libro . s . stultum est enim ante historiam efluere . & in ipsa autem historia succingi : demos fin aeste parlamento de las consonamcias y disonamcias y enpeçemos el arte de contrapunto feliciter . & non succinte det aliquantulum late :

del arte de Contrapunto :

C quatro son las especies de contrapunto . s . unisonus . 3ª . 5ª . 6ª . Estas se pueden multiplicar usque in infinitum en este modo : del unisonus la octaua, dela octaua la quinzena, dela quinzena la veinte dozena & sic . de la . 3ª . la dezena, dela dezena la deziseptena, de la deziseptena la vinte quatrena & sic : de la quinta . la dozena, de la dozena la dezinovena, dela dezinovena la veintesexena & sic : de la sexta la

(1) *add.* — (2) *add.* = mas en fin se uera delos tres generos de cantar : — (3) *add.* = dupla. — (4) *add.* = . multiplex y — (5) *add.* = con estos numeros : 2 . 3 . viene aon de dos sesqualteras las quales hazen la misma proporçion . — (6) *add.* = con estos numeros . 2 . a . 3 . — (7) *corr.* = honra .

trezena , dela trezena la veintena , dela veintena la veinteseptena demanera que una septima sobre qualqier *(sic)* destas quatro speçies haze la su octaua . Estas quatro species se parten endos partes en perfetas e . inperfetas : el unisonus y . 5ª . son perfetas y todas las que dellas deçendieren : la . 3ª . y . 6ª . son inperfetas y todas las que dellas vinieren . destas quatro species y sus decendientes usamos en contrapunto entre metiendo algunas delas falsas para ornamento . y gracia
nota : del tal contrapunto , esto es enlo diminuto . aon que las tales falsas se pueden dar solas como . adelante se ueera : pues el primer perceto *(sic)* que se pone . es començar y acabar en specie perfeta aon que la fuerça en el fin esta y no enel principio : (1) aesto contradize la manera de conçertado por que podemos començar y acabar en dezena (2) : mas no en otra inperfeta disimil della como en sexta : y sus semejantes esto se haze quando el tal conçertado es a tres o a quatro :

nota . El segundo preçepto es que no daremos dos species perfetas seme-

[página . 35 .]

jantes en diuersas lineas o spaçios ansi como dos unisonus o dos quintas o dos octauas o otras qualesquier perfetas (3) : puedense enpero dar de las perfetas disimiles quantas quisieren ansi como unisonus y luego . 5ª . y luego octaua y luego dezena y quinzena . & cetera . lo qual enlas inperfectas no se guarda mas damos una tras otra quantas quisieremos y perfectas y inperfetas mixtas lo mismo : exemplo de como se dan dos species perfetas similes en una linea o spacio y lo mismo siendo diuersas y mixtas con inperfetas, y de como dos y mas perfetas se hallan unas tras otras :

. canto llano 27 .

la primera figura da specie perfeta . s . quinzena la ultima da dozena . de la veintena nota adelante se mostra como dos y mas species perfetas se pueden dar en diuersas lineas lomismo se muestra enla . 13ª . y . 14ª . figura lomismo se muestra enel contralto en la . 5ª . y . 6ª . figuras . lomismo en la . 13ª . y . 14ª . figuras : enlas figuras . xx . xxj . y xxij . se muestra como dos (4) perfetas semejantes pasan . [y enlas . 3 . notas ultimas se muestran . 3 . perfetas disimiles ut supra (5) .]

. alto . sobre el canto llano 28 :

Enel tenor se hallan las mismas cosas , en el baxo se muestran las mismas cosas para los baxos :

nota . ℭ nota que quando quier que el canto fermo estuviere de color . como el sobredicho esta ental parte un semibreve del contrapunto o conpostura

---

(1) *add.* = podemos començar : y acabar en . 3ª . maior :
(2) *add.* = maior .
(3) *add.* = nota . depues de la . 2ª . o . 4ª . o sus conpuestas no daremos unisonus o sus conpuestas puedense dar una en alto y otra en baxo .
(4) add . = y . 3 .
(5) línea borr .

[página . 36 .]

se yguala a un breue : esto . mostro bien françisco de laiole enlos ofiçios dela misa . y se halla en otros muchos que hizieron sobre canto fermo y ponen se las bozes sin circulo o semicirculo por la ygualdad entre ellas y el canto fermo :

tenor sobre el canto llano 29 .

las quatro bozes desuso puestas muestran largamente a conoçer todo lo suso dicho mirandolas con el canto llano por mejor y mas façil evidençia al contrapuntante.

[página . 36 .]

: nota : mi : contra . fa . : no se dará : . en . 2ª . ni : . en . 4ª . ni : . 5ª . ni . 7ª : . ni . 8ª . ni : . 9ª . ni . en : sus con- : puestas : por la ra- : zon enel fin : asignada (1) : . mas . dan-. dose . lo . menos sera . mejor : (2)

El terçero preceto es que no daremos . mi . contra . fa . en . specie perfeta ansi como en quinta o en octaua & cetera . y es de notar que . mi . contra . fa . nunca puede venir que sea specie perfeta por que si viniese en octava no seria specie perfeta : si en quinta tanpoco seria perfeta : la causa es un semitono maior que ala octaua viene de mas del dyapason . y ala quinta de menos del dyapente como pareçe . claramente de asolfaut graue : al semitono de entre resolfaut agudo y de lasolre agudo : y [en] de . fefaut . grave al semitono de entre fefaut agudo y . gsolreut . adonde claro se ve lo mas que la octava tiene . s . el semitono maior . sobre el dyapason (3) . y de ♭ . fa . ♮ mi . a . fefaut . se ve el semitono maior : que tiene de menos la quinta que el dyapente : mas esta se permite en contrapunto contal que luego se siga . 3ª . o . 5ª . o sus conpuestas la qual es llamada delos musicos teoricos sindyapente . el qual . por no ser perfeto dyapente es permetido que se puedan dar . dos y tres dyapentes y sindyapentes . s . uno en . ♭ . fa . ♮ mi . y otro en a . lamire y otro en . ♭ . fa : ♮ mi . con sus quintas mas altas y mas se pueden dar . los quales no son todos perfetos ni similes y por esto no son contenidos dela regla . (4)

[página . 37 .]

podemos pero . dar dos quintas . o dos diapentes . el uno en alto . i el otro en baxo esto mismo haremos delas otras perfetas semejantes .

dize que no daremos dos species perfetas similes en diuersas lineas o spacios : la boz infra scrita muestra todo lo suso dicho si bien fuere mirada .

exemplo 30 .

: nota :

es de saber que quando echamos dos figuras sobre una . somos costreñidos a dar las buenas todas dos esto es que sean conpasibles . guardando la primera . y . 2ª . cabeça . s . al dar y al llevantar . segun que abaxo se muestra . y nota que el canto llano presente nunca se muda saluo .

---

(1) y (2) = *add* . — (3) aquí hay una nota borrada . — (4) *add* . = sobre dicha : y aon se pueden dar por que es inperfeta : y si la . 3ª . maior y menor siendo inperfetas y delos musicos llamadas disonancias y con uerdad quanto mas disonante sera la menor que la maior y es conpasible : pues por que causa no sera conpasible el sin dyapente pues para ser consonantia le falta un semitono maior : pues lo es el semiditono al qual falta un semitono maior para ser disonantia perfeta . s . terçera maior o ditono por meior dezir . pues resta que se puede dar un syndyapente y despues un dyapente la causa es por que no son similes segun ...

que algunas vezes se pone todo otras la mitad . y . quando alguna voz pareçiere sin canto llano sobre . el mismo canto llano esta hecha .

exemplo de lo dicho 31 .

: nota : nota que enesta manera de conpasete algunos quisieron . que la primera y . 2ª . cabeça pudiesen ser falsas . s . quartas o segundas . exemplo de como se dan . quartas en primera y segunda cabeça

exemplo 32 .

en la quarta figura del canto llano se muestra la quarta en la segunda cabeça : en la septima se muestra la quarta en la primera cabeça : [*add* : la rrazon esta es que el tono i diatesaron fueron hallados en el . nº . de las consonancias de pithagoras . de donde la musica tomo fundamento . segun boetio . nel primer . libro . cap. . 10 .]

❨ En la quinta nota del canto fermo se muestra la segunda en la .

[página . 38 .]

primera cabeça : en la septima sigiente la segunda en la no[uena] figura y onzena se muestra la septima en la segunda cabeça .

exemplo 33 de las . 2as . y 7as .

sy el canto llano no estuuiere de color entonçes vale dos semibreues el breue del canto llano y se pueden echar breues y semibreues mynimas no . y seminimas por que tiene todo el breue : y nota que primero se deue mostrar echar un semibreve sobre el canto llano como esta arriba y despues dos y luego . 4 . minimas y luego ocho seminimas exemplo de como pasan dos semibreues guardando primera y segunda cabeça de conpas lo qual es lo mismo que dos minimas :

. canto llano 34 .

este tiple muestra como se deue echar un tiple de pues que uno entiende lo de suso . y lo mismo mostraran las otras bozes cada una a su boz . las quales . si fueren guardadas sobre el canto llano . daran forma de hazer otras : contralto sobre el mismo canto . llano :

exemplo 35 .

[página . 39 .]

de pues que fuere algo suelto en echar dos semibreues , deue echar nota . quatro minimas en este modo infra scrito . y nota que de aqui adelante es menester este auiso para que todos los puntos del contrapunto se vean dentro de las çinquo reglas y quatro spaçios por que no se puede bien cantar el contrapunto sino se vee por onde canta por lo qual es de saber que la primera linea delas çinco es el primer spacio ora sea la de arriba ora la de abaxo onde quando la boz alta sube de la primera linea de arriba luego se deue boluer el ojo al primer spacio de abaxo o ala segunda linea por que de un semejante a otro el mismo juizio es : y al contrario la boz baxa baxando la linea mas baxa luego deue mirar alas

no. lineas o spaçios altos por que en ellos hallara todos los sinos baxos : es aon de notar que las bozes altas y baxas deuen usar de çiertos auisos sin los quales andaran a çiegas : como si fuese boz alta y cantando sobre el canto llano abaxase dela octaua del punto llano deue entonçe tener auiso que la segunda de baxo es septima en alto y la terçera de baxo es sexta en alto , y la quarta en baxo es quinta en alto : y la . 6ª . en baxo es terçera en alto : mas si mirando deste modo dieremos . 5ª . en baxo sepamos que es quarta en alto :

nota. En otra contraria manera es en las bozes baxas por que septima en alto es . 2ª . en baxo . y . 6ª . en alto es terçera en baxo y . 4ª. en alto es . quinta en baxo y . 3ª . en alto es sexta en baxo : mas si cantando por baxo del canto llano adonde estas cosas tienen verdad, echasemos. 5ª . en alto la tal quinta en alto es . 4ª . en baxo esto sea dicho por que se vea mas claramente el menor punto que se echare . sobre el canto llano y por que todo se puede ver en los exemplos pasados y por venir solo por letra se pondran . dos conformes alas bozes a que es

[página 40 .]

exemplo. neçesario : exemplo. Siel canto llano estuviere en alamire agudo en la 2ª . linea de arriba y el contrapunto uviere de començar en . 5ª . sobre el canto llano . lo qual a de ser en elami agudo y no se puede veer por que no ay lineas para que se pueda ver la tal quinta en rriba : en tal parte . de neçesidad miraremos a elami graue que esta quarta en baxo del canto llano : pues teniendo la boz en tono de quinta mire el ojo ala quarta en baxo para que vea por octava lo que no puede por los proprios sinos : y si estandose el canto llano. el contrapunto subiere a fefaut graue esta . 6ª . del canto llano por que . 3ª . en baxo es . 6ª . en alto : y si danbos se movieren el canto llano a . gsolreut . agudo y el contrapunto se muda de la . 3ª . en que estava a unisonus con el canto llano : entonçes del tal unisonus viene la octava.

canto llano. *exemplo 36 : alto sobre el canto llano.*

mas si boz baxa contrapuntare sobre el canto llano. alto y canto llano estuviese en [*add.* csol] faut [graue] dos puntos. y luego subiese a : d [la] solre . con otros puntos facilmente se vera todo lo arriba dicho de las species cantables quanto a la boz baxa.

exemplo 37 : baxo sobre el canto llano.

nota : la sigiente manera es la que se deue tener en echar quatro minimas sobre un breve : y en tal manera se deue echar qualqier boz que lleve consigo gracia por que poco va echar . solfa . sin grª. y muchos lo pueden hazer facilmente : lo que no tan façilmente si se busca el ayre. y enesto se deue esmerar el contrapuntante :

[página . 41.]

exemplo 38 .

puedense echar tanbien ocho seminimas sobre un breue paro *(sic)* lo

qual es de saber que no todas pueden ser buenas . s . perfetas y inperfetas mas muchas dellas an de ser de las in conpasibles segun que atras esta dicho sin las quales la solfa perderia la gracia que con ellas tiene :

[página . 42 .]

exemplo 40 . (1)

[página . 43 .]

la nota : la diuision del conpas de proportion : puedense echar tres semibreues sobre el canto llano amanera de proporçion conformandose con el conpas del contrapunto en los quales tres semibreues ay dos cabeças de conpas, la primera tiene dos semibreues, la rrazon es por que en prinçipio de qualquier fundamento las cosas mas graves se ponen : y ansi en los generos de las proporciones las de maior des igualdad son mas graues y sustanciales que las de menor . esto se vee . en las proporciones de que las consonamcias constan que ninguna es de menor des igualdad ny aon las disonancias . s . que en ninguna se haze comparaçion de menor cantidad . a maior . ansi como . 2 a . 3 . o . 3 . a . 4 . las quales serian de menor des igualdad mas . comparanse . 3 . a . 2 . 4 . a . 3 . & cetera . poniendo el maior numero . en principio : y aon se dan dos semibreves en la primera por

nota : que este numero ternario no se puede partir . en dos partes iguales : mas en una . par y otra . inpar . conponiendose de par . & inpar . por . lo qual neçesario es que las cabeças del conpas sigan a las partes de que el numero es conpuesto . s . a dos la una y la otra a . una . haziendo danbas el numero . ternario . y lo mismo se guarda en las otras proporciones de maior desigualdad . teniendo la una cabeça del conpas . s . la primera la maior cantidad . y la segunda la menor : esto se veera adelante en la proporçion quintupla o en la dupla sesqualtera : adonde . 5 . figura van en un conpas mas partido por mitad, esto es endos medios, las tres figuras van en la primera cabeça . y las dos postreras van en la segunda . por que este numero quinario no se puede partir en dos partes iguales y esto por que nunca se parte la unidad . mas partese en dos maneras . s . en dos iguales o pares que son dos vezes dos que son . 4 . y una çinquo : mas este tal partir no conviene al conpas : la causa es por que el conpas dos cabeças tiene y no tres como la tal partiçion tiene : pues partiendose en dos partes . s . 3 . y . 2 . o . 2 . y uno :

]página . 44 .]

(*add.*) la primera viene ala primera cabeça y la segunda ala segunda : esto se entiende en las proporçiones de desigualdad . mas en las de igualdad por que la diuision esta hecha no ay dificultad alguna : exemplo de como van tres semibreues en un conpas . guardando que todos sean buenos .

exemplo 41 .

---

nota : bile : (1) *add.* = mas nota que depues de 4ª . 7ª . o . 9ª . o sus conpuestas no daremos . 8ª . ni aon dando . 5ª . y . 4ª . daremos luego . 5ª . por que en las primeras seran dos . 8ªs . y en esta dos . 5ªs . *exemplo 39* :

Nota (A).

Seis minimas se echan al mismo conpas enlas quales tres dellas . s . primera terçera y quinta deuen ser buenas por que si mudado el conpas de proporcion : en las seis minimas viniere conpas de unidad que es un semibreve en un conpas : se hallen las primeras minimas que son la primera cabeça del conpas . buenas : aon que ellas tengan licencia de poder se variar algunas vezes segun esta mostrado en las primeras

[página . 45 .]

minimas sobre el canto llano de color atras puesto : exemplo de como pasan seis minimas en un conpas con las falsas que se sufren.

exemplo 42.

[página . 46 .]

exemplo 42 bis .

[página . 47 . *(sic)*]

por que la orden delas figuras sin ligadura se cunpla pondremos al manera que se deue tener para echar seminimas sobre el canto llano de proporçion y esto por ser algo dificultoso a la lengua la qual con el exerciçio se haze disposta a la disposta a la diminuçion.

exemplo 43.

[página . 48 .]

depues de saber en que manera se echan las figuras apartadamente : resta saberlas ligar en contrapunto con puntillos de augmentaçion : o con otras figuras diminutiores (1) o maiores por que de toda mixtion de nota : figuras se hagan pasos graciosos : para loqual es de saber que las species que en el arte de contrapunto son dexadas . s . segunda quarta . 7ª . nouena . onzena . &ct . aeste tal contrapunto son muy neçesarias : por que sin ellas el artifiçioso contrapunto no se puede hazer por que la segunda sirue para hazer clausula de unisonus de . 3ª . de . 5ª . de 8ª : y su conpuesta . que es la onzena alas conpuestas de aquestas sinplices a que ella sirve . la novena sirve para hazer una graçiosa ligadura : mas nota : nota que de la falsa menos : y quando se dize que se acostumbren a hazer contrapunto con falsas no es por otra cosa sino por que con falsas

---

(A) Nota que quando los . 3 . semibreues son partidos en minimas . 6 . en un conpas entonçe podran las tales . 6 . minimas diuidirse igualmente : . 3 . auna media cabeça y . 3 . aotra y esto es por la natura del numero senario que es pariter impar . el qual se puede diuidir en dos mitades no en otras dos mitades . esto mismo seria si fuesen. 10. oueramente . 14 . y otros . desta manera los quales se pueden partir y es aon de notar que quando . 6 . minimas van en un conpas el conpas no se muda de su igualdad . al conpas de proportion . mas va el conpas como si fuesen dos semibreues o dos minimas en un conpas y ansi entran las . 3 . en la primera media batuta y las otras . 3 . en la . 2ª . Esto se entiende si algunas otras bozes fueren cantando uno o dos semibreues en el conpas y entonçe lo podra hazer siendo todas minimas o la maior parte :

(1) *corr* . = mas diminutas .

pocos son los pasos que no se hagan . loqual vale mucho ansi para de improviso como pensado y mucho mas para la conpostura :

exemplo . de como se pasan las sobre dichas falsas . visto que aue-

[página . 49 .]

exemplo 44.

Nota (A) .

mos en que modo se dan las falsas resta saber el modo que se deue tener en començar ligar el contrapunto con gracia : para lo qual es de saber que lo bueno del contrapunto es (1) a ver pasos corespondentes . mas el ayre que en prinçipio deue el nuevo contrapunto tomar es el sigiente :

exemplo 45.

·ojo·puede: puede se aon echar contrapunto mas artificioso llevando mas falsaś y ·nota . mas diferencias de pasos y haziendo algunas mas ligaduras : y nota que el contrapuntante se deue acostunbrar alas falsas con las quales halla mu-

[página . 50 .]

chas diferencias de pasos y aon aprouecha mucho para las abilidades que se hazen de ynproviso ansi como fugas o . 3ª . 4ª . o . 5ª . bozes : puedese aon echar contrapunto mas artificioso llevando mas falsas y mas pasos diferentes y haziendo algunas mas ligaduras .

exemplo 46.

Con mas falsas y imitaciones se puede echar el contrapunto y nota que algunas vezes ymitamos que queremos hazer clausula y damos la falsa segun que de suso fue dicho y no çerramos la clausula lo qual es mas artificioso y tiene algo de mas dificultad, mas si se echare contrapunto galan en tal parte, no se deue hazer la tal manera de contrapunto por que si huiesemos las clausulas seria muy desabrido la causa es por que en las clausulas reposa el animo y la boz .

Exemplo de como se deue hazer con mas falsas y ymitaciones .

[página . 51 .]

exemplo 47.

nota . es de notar que enel contralto sobre la . 5ª . nota de canto llano y en el baxo sobre la . 7ª . se hallan dos falsas muy dilicadas lasquales aon que son muy asperas son enpero prouechosas para la conpostura . las

---

(A) nota que si el canto llano subiere gravation o por quintas . o . 6 . o mas notas ansi como ut . re . mi . fa . sol . la . o por quartas . ansi como ut . fa . re . sol . mi . fa . etc . el contrapunto puede dezir lomismo en quinta mas alta andando medio conpas delante, mas al deçendir . ira al contrapunto medio conpas detras :

mas si el contrapu to fuere debaxo del canto llano al subir ira de tras y al descendir delante el medio conpas. Esto mismo se entiende si el canto llano subiere por terceras o quintas i el contrapunto fuere mas alto : mas si decendiere ira delante mas si el contrapunto va por baxo al canto que sube por terçeras . o 5ªˢ . al subir ira delante y al deçendir detras :

(1) *add* . = imitar el canto llano en algun modo . o :

quales se pasan . por que de las . 4 . minimas que el conpas tiene la . 2ª . y . 4ª . puede ser mala y ansi aqui la . 2ª . es novena y la . 3ª . y la . 4ª . octava .

[página . 52 .]

Esto mostraron algunos en sus obras y no vale dezir que aquello fue hecho en conpostura, por que todo lo que se haze en conpostura se puede hazer en contrapunto a solas . por que la conpostura . no es sino contrapunto : en la . 7ª . nota de canto llano da el baxo . sexta . y .7ª . y . 7ª . y 8ª . quiero dezir las quatro minimas que el conpas tiene : las quales dos minimas ansi novena como septima son como si pasasen adelante mas para dar la falsa se detienen : las quales dos falsas sin las dos minimas falsas son continuadas de los conponedores mas en esta manera solo Jusquin las dio en el motete . mente tota . luego al principio y son bien dadas.

nota . nota que el contrapuntante deue huir las species perfetas de salto : de salto se dize quando todas dos bozes suben . o . abaxan por . 3ª . o . 4ª . o . 5ª. & cet. las quales en conpostura se permiten mas [y] esto que aqui es dicho . que no se hagan no es por que el arte repugne mas la costunbre de los buenos contrapuntantes :

exemplo de como no se deven dar las perfetas de golpe :

exemplo 48.

y aon deue huir el contrapuntante de no dar . 6ª . y 8ª . de salto, mas ligarla . 6ª . y . 5ª . es muy bueno y todas vezes que se haze viene bien.

Otra manera de contrapunto se puede echar la qual no tiene tantas falsas y no careçe dellas mas teniendo el medio usa del ayre que deuen tener los que algo mas galano quieren hazer.

exemplo 49.

[página . 53 .]

es de saber que la meior manera que se puede tener en echar el contrapunto es tomar un paso en principio : y depues . de auer cantado otros pasos tornar al primero como . tema y luego algun paso largo deçendiente o subiente segun mas conforme fuere visto : por que algunas vezes viene el paso rodando de tal modo que le conviene mas un paso que otro lo qual es dexado al biuo yuez , que es la razon : y no se deue olvidar que los principios sean pacificos esto es entrando con algun mas reposo . por que pueda ir de grado en grado diminuiendo :

exemplo 50.

[página . 54 .]

puedese echar otra manera sobre el canto llano sobredicho la qual es

[página . 55 .]

toda de pasos semejantes no por que sean pasos forçados mas en la manera son semejantes ca . semejantes pasos son : la . sol . fa . sol . la . re . a . sol . fa . mi . fa . sol. ut . y la causa es por que tiene los

puntos en numero subientes o deçendientes . aon que no en nombre y ansi son todos los que en la quantidad son iguales aon que los nombres dellos sean diferentes :

exemplo 51.

puedese echar otra manera que es siendo todo el contrapunto pasos

[página . 56.]

largos o deçendientes o subientes y de todas estas maneras se pueden echar ynumerables diferencias . exemplo . de los pasos largos :

exemplo 52.

[página . 57 .]

Puedese aon echar otra manera de contrapunto en el qual los pasos fugados sean cortos y muy ligados uno con otro como se vera abaxo el qual contrapunto aon que no sea muy sabroso es gracioso y suficiente .

exemplo 53.

[página . 58 .]

Otra manera se puede hazer la qual entonçes sera bien hecha quando fuere una mixtion . de pasos fugados . largos y proporcion y pasos muy diminutos : es de muy mas suficiencia que todas las otras maneras por las muchas cosas que dentro se veen . s . la diferençia de los pasos fugados y largos y de la proporçion y mucho mas de la diminuçion.

exemplo 54.

[página . 59 .]

no. nota que en la sobredicha proporcion . no se muda el conpas mas al mismo se meten seis minimas tres en la primera media cabeça y tres en la segunda . La rrazon es por que este numero senario se puede partir en dos partes iguales lo que no puede el ternario ; i estas seis minimas partidas en dos partes son como si fuesen . 4 . minimas y en la primera media parte fuesen una minima y dos seminimas y en la 2ª lo mismo . y este sobre dicho canto bien se puede ansi escriuir mas qien qisiere mostrar los numeros ansi lo podra escriuir como arriba esta . Esto es ansi en todos los numeros diuisos o diuisibles en partes yguales como se ve en estos exemplos infra puestos . y aon Jusquin en la missa didadi en la parte domine deus rex celestis . en el baxo adond . 6 . minimas van contra . 4 . laqual se mostrara con los numeros . 6 . a . 4 . significando que pasen . 6 . mjnjmas on de pasauan . 4 . yno en otro modo por que el . nº . soto puesto declara las figuras passadas : el sobrepuesto denotaua las por uenir : y desta manera las proporciones seran faciles de entender quando con numeros se mostraran las figuras que an de pasar en un conpas .

alto sobre el canto llano . 55

[página . 60 .]

llaman los musicos paso forçado quando sienpre se dize un paso

[página . 61 .]

aonque sea diferente . el qual se puede hazer siendo mixtion de bequadro y bemol contal que siempre diga el paso sin interponer otro alguno como abaxo se vera :

Monstrase : en este : tenor la : forma . de : echar dos : pasos força-: dos por que: . fa . sol . la . re . es un . passo . y . sol . fa . mi . re . es otro . o . re . sol . fa . mi . re . es otro pas-: so : esto . : mismo se : uee en este : baxo adon-: de todo : puede ser : un paso y : pueden ser : dos :

exemplo 56.

[página . 62 .]

puedese echar sincopado sobre el canto llano : y esto en muchas maneras por que pueden ser sincopadas las sigientes figuras . s . longos . breues . semibreues . mynimas . y aon pueden estas figuras sincoparse con falsas . y sin ellas . exemplo de como se sincopan los longos sin falsas : y con ellas en la novena figura la qual falsa es como si fuese breue sincopado . y con pausa de semibreue . mas si dixeremos los mismos puntos sincopados con pausa de minima se veera bien en que manera viene con pausa de minima y con una sola falsa .

exemplo 57.

: Sincopa de : longos con : pausa de : semibreue.

El tenor sobre el canto llano es quasi semejante al tiple en octaua y por eso es dexado : mas en las quatro bozes que sobre el canto llano son puestas se veera : y no son puestas algunas cosas mas con falsas por la gran tardança que las tales falsas hazen . y por eso son dexadas .

[página . 63 .]

exemplo 58

Segundariamente los breues se pueden sincopar con pausa de semibreue y de minima y de seminima . exemplo de como se sincopan con pausa de semibreue y sin falsas .

sincopa de . breues con . pausa de semibreue y sin falsas :

exemplo 59

Las falsas que en los breues sincopados y en las otras figuras se sufren son con una consideraçion de las clausulas o ymitaciones dellas ansi como ya esta dicho y mostrado : por que la segunda quarta septima nona y quatorzena y sus conpuestas las damos en . 2ª . cabeça de conpas para sincopar y en la primera y . 2ª . para clausular y esto es por que todas uezes que ellas vienen para hazer clausula o . ymitar la : con

[página . 64 .]

sincopa vienen enla qual toda falsa es mas tolerable que sin ella por que con ella un semibreve puede pasar en novena en los lugares adonde dos semibreves van al conpas . y las otras figuras segun el circulo o semicirculo en que estuvieren . ca . tanta cantidad tiene la minima enel circulo como el semibreve sobre dicho : y ansi lo seran qualqier figura segun la dicha consideraçion . y en la primera y segunda cabeça del conpas se entiende esto sobredicho del semibreve : y estas cosas se sufren . ansi por que pocas vezes vienen sin fuerça por que o en canto llano por la sincopa . o en conpostura por ymitar aon que sea inconpasible por la cantidad la tal figura la pasan por la orden que el tal contra-

punto o conpostura lleva : exemplo de como pasan los breues sincopados con pausa de semibreve y falsas tolerables : . sincopa de . breues con . pausa de . semibreue .y con falsas

exemplo 60

[página . 65 .]

pueden aon los breues ser sincopados con pausa de mynima y esto en dos maneras : sin falsas y con ellas . exemplo de como pasan con falsas que sin ellas es quasi como los breues sin falsas y con pausa de semibreue :

exemplo 61.

pueden aon los semibreves ser sincopados con falsas y sin ellas : las quales figuras se pueden sincopar en principio : o con la pausa que las haze ir en sincopa con su figura : *exemplo 62* de como se sincopan con pausa de minima y sin falsas.

[página . 66.]

exemplo de como se deuen sincopar los semibreves con falsas y con minima in principio :

exemplo 63.

todas las cosas que hata este lugar y de aqui adelante fueren escritas en las quales pareçieren falsas que disonan mucho si fueren consideradas a que fin son . hechas hallar las an puestas no sin causa por que auezes . una falsa pareçe querer hazer una cosa y haze otra . como pāreçe en todas las bozes que son echadas con falsas.

[página . 67 .]

Estos semibreves se pueden sincopar con pausa de [se]minima aon que es algo trabaioso no enpero tanto que el trabaio no lo vença :

exemplo 64.

las minimas son sincopadas quando en principio del canto se pusiere una pausilla de seminima la qual las haze ir en sincopa enla qual sincopa se puede usar mas largo de todas las falsas que en otra alguna de las arriba puestas : y esto por que pasa mas ligera mente la disonamcia que pareçe engendrar la tal falsa : aon que en los semibreves arriba puestos y sincopados con pausa de seminima la misma quantidad tiene la falsa que en la minima : saluo si estuvieren dos juntos dando la misma falsa por que entonçe son danbos un breue y la falsa queda en minima : exemplo de como se sincopan las minimas con pausa de seminima.

exemplo 65.

[página . 68 .]

enlas minimas sincopadas algunas dan falsas que acometen clausula

[página . 69 .]

en la primera cabeça del conpas, otras ala . 2ª . minima . otras a la . 3ª . que es la . 2ª cabeça . otras a la quarta : y en esta manera son dadas en

los semibreves sincopados con pausa de seminima segun que todo arriba pareçe.

Del contra- : punto al : conpas de : proportion :

Pues avemos dicho la manera que se deue tener en echar . el contrapunto al conpas comun y la gracia que en lo echar se deue tener y de otras cosas que en el se pueden hazer las quales lo mismo son en el conpas de las proporciones inequalitatis : veamos que ayre segun el conpas le conviene a la proporçion :

exemplo 66.

[página . 70]

otra manera se puede echar semejando a una de las de la batuta parada : en la qual los pasos son corespondentes con algunos pasos largos corespondentes la qual auemos dicho que es belisimo modo de contrapuntar .

exemplo 67.

[página . 71 .]

exemplo 67 (continuación).

[página . 72 .]

de proporcion puede aon ser el contrapunto mixto . s . de pasos ymitados y largos y de otra proporçion y de algunos pasos diminutos la qual manera de contrapunto como ya es dicho es muy galana y de ombres suficientes y entonçes sera muy mas galana y suficiente quando mas ymitaciones y pasos corespondentes tuviere como abaxo se veera.

exemplo 68.

[página . 73 .]

exemplo 68 (continuación).

[página . 74 .]

exemplo 68 (continuación).

[página . 75 .]

en la misma batutta se puede hazer un paso forçado . y el mismo que fue hecho . en el otro conpas :

exemplo 69.

[página . 76 .]

exemplo 69 (continuación).

[página . 77.]

LIBRO SEGUNDO : CAPITOLO . 2º .

. del contrapunto concertado .

por evitar el fastidio auemos dexado algunas diferencias o por mejor dezir muchas : y esto confiando que delas puestas se pueden sacar muchas otras por que las puestas para dechado y mostraçion son puestas :

pues despues del contrapunto solo conviene saber como se puede cantar en conçierto dos y tres y quatro y mas contrapuntantes para lo qual es de saber que lo primero que deuen mirar es de que modo sea el canto sobre el qual quieren cantar y esto para la orden de prosegir y
clausulas nota : para las clausulas, onde es de notar que en el primer modo pueden
primero : clausular en d . lasolre . f . faut . graues . gsolreut . a . la
.2º. mire . agudos . y sus octauas . El segundo en d . la sol . re . graue y . f . faut . y . g . lsolreut . agudo . en . a . la mi re . agudo . pocas
.3º. vezes : el terçero en . e . la mi . graue . a . la mi re . c . sol faut .
.4º. agudo . El quarto en mismo . e . lamy . y . a . lamire y rraro en f . faut . graue por la sequencia que termina alguna vez en . f . faut . graue . con estas silabas . re . ut . re . mi . la . sol . mi . fa .
.5º. començando en a . la mire . agudo . y baxando como dicho es a . fefaut . El quinto en f. faut graue . y . b. fa . agudo . y esto por . b . mol . por que es su naturaleza . y en . c . sol faut . agudo . El
.6º. sexto en . f. faut . y . bfa. por bmol y . c . sol faut so-
.7º. bredichos . El septimo en . g . sol reut . graue . a . la mire
.8º. y . en . d . lasolre agudos . rraro en . g . solreut . agudos . El octauo en g . solreut . c . sol faut agudos . en las sobredichas partes pueden clausular segun la naturaleza de los modos . mas quando en alguno de los sobredichos modos se hizieren clausulas de otro modo engendra suauidad . excepto si el quinto o sexto hiziere clausula de quarto. ca . entonçes disonancia engendrara . mas la tal mutaçion de clausulas no se hara cantando contrapunto conçertado por que de ynproviso no açertarian alas tales clausulas . mas en la conpostura se puede hazer : y lo segundo que deuen mirar es que danbas las bozes que contrapuntan se esperen para que se paresca la grª . del contrapunto y no sea confundida con la desorden . El qual esperar y concertar apenas se haze bien de inproviso por abiles que sean . y conviene que se conoscan para saber el uno los terminos del otro por que mas facilmente se concierten . lo tercero es de saber con que bozes an de cantar el conçertado . por que en una manera sean tiple y tenor sobre el canto llano en tono de

[página . 78 .]

contrabaxo . y en otra tiple y contralto aonque alguna conformidad an entre si . otra el tiple con el baxo y el canto llano por tenor . y en otra contralto y contrabaxo y en otro tenor y baxo . y en otra tiple alto y tenor sobre el canto llano . en boz baxa . y aon lo que mas es dos bozes por baxo del canto llano lo qual se dize sobre tiple por que el tiple lleva el canto llano . mas tres sobre el mismo canto llano en boz de tiple es mucho lo qual mal se haze de improviso . por que es como conpostura . y el auiso que en todo conçertado se deue tener es que despues de los pasos forçados y con ayre se de luego alguna clausula o antes della usen de algunas consonancias gruesas y luego la clausula que es refoçiliamento de la boz . y descansa el oydo en la tal clausula . exemplo de como se deuen auer tiple y alto sobre el canto llano en boz baxa guardando sienpre que el tiple siga las dezenas y sus

clausulas . y el alto las octauas quintas con las mas species y haga clausulas de terçeras como se vera en la dozena nota del canto fermo y las de octaua como se vera en la . 6ª . y en la nona y en la trezena . notas del canto llano . guardando enpero que el alto no de dos sextas con el canto llano por que seran dos quintas con el tiple .

exemplo 70.

las dos clausulas hechas en fefaut y dsolre son del modo la . 3ª . y . 4ª . s . en esolfaut y gsolreut son del octauo aon que la quarta pueda ser del

[página . 79 .]

mismo modo . s . del primero . mas artificioso se puede echar el conçertado usando de mas ymitaciones como se ueera abaxo.

exemplo 71.

nota. nota que quanto el contrapunto conçertado fuere mas llano y ymitado tanto meior por que las ymitaciones entonçe auran mas suauidad :

exemplo 72.

conçierto de tiple : y tenor : El conçertado de tiple y tenor quasi es semejante al de alto y tiple excepto que no dara dos sextas o quasi ninguna vez ni dara dos terçeras por que seran dos octauas con el tiple . mas andara con quintas octauas terçeras. Esto se entiende en el principio del conpas ca las otras pueden ser yndiferentes :

nota nota que si el tenor da clausula de octaua con el tiple dando el tiple onzena sobre el cantollano la figura que uiene con la primera onzena

[página . 80.]

puede ser sexta y luego quinta y venir á la clausula la qual sexta es mejor que si fuese quarta con el canto llano y octava . con el tiple aon que uno y otro se puede dar : mas dezimos ser mejor por que es buena con el canto lla y con el tiple y si ansi no fuese seria la falsa doblada . como en el antepasado canto . se muestra, mas con la sexta fue visto antes en la primera manera de conçertado a la undecima figura del canto llano ut supra =

Este mismo conçierto de tiple y tenor puede hazer el canto mas fugado y artificioso segun pareçe abaxo.

exemplo 73.

El tiple y el baxo pueden hazer conçertado y es delicada manera de conçertado mas difiçil . mas ueamos en que manera se conçertaran i lo que deuen huir y lo que segir para que con mas osadia se cante para lo qual es de notar que si el baxo tomare . unisonus o . 3ª . o . 5ª . o . 8ª. de baxo del canto llano . o . 3ª . o . 5ª. sobre el canto llano, el tiple podra dar octaua con todas ellas, mas con la quinta y . 3ª . en rriba del canto llano podra dar dezena, dozena y octaua . y con la . 3ª . y . 5ª . en baxo podrá dar octaua, dezena, trezena . y con la . 5ª . [y . 8ª .] en baxo podra dar octaua, onzena, trezena . y con la octaua en baxo podra : conçierto : de tiple y : baxo. nota.

dar octaua, dezena, dozena. Esto que aqui es dicho que podra dar el tiple se entiende con el canto llano . y nota que no dara quinta sobre el canto llano . saluo quando el baxo diere octaua debaxo o sexta o . 3ª .

[página . 81.]

en alto . estas dos bozes guardaran sienpre las clausulas del modo para que mas sin pena se acorden *(sic)* y nota que el baxo dara puntos gruesos las mas uezes por que se sienta consonancia ca si fuese mucho diminuto y entricado el baxo no se sigiria aquella sonoridad que conviene.

exemplo 74.

nota :

es de notar que quando el baxo da dos terçeras enbaxo del canto llano el tiple puede dar una onzena sobre el canto llano y con la otra dezena o trezena o si mas quisiere puede hazer la clausula con el baxo de quinzena y con el canto llano de sexta . como se hizo sobre el sexto punto de canto llano.

conçierto de alto y baxo :

Este mismo modo tienen alto y baxo excepto que lo que el tiple haze en alto el contralto lo haze en octaua. en baxo y aon en las partes que el baxo da quinta para hazer clausula, el alto da quarta con el canto llano y octaua con el baxo, aon que puede hazer clausula de unisonus o de octaua con el canto llano . mas venir en quarta con el canto llano es para cantar a quatro como se vera adelante, mas veamos como el alto y baxo se conçiertan con un *exemplo 75* .

[página . 82.]

dos contraltos pueden conçertarse sobre el canto llano en este modo que quando el uno fuere alto el otro vaia baxo . y despues de las ymitaciones vengan a las clausulas del modo el mas baxo en aquella manera que el tiple las haze por arriba quando canta conçertado con alto o tenor . s . a las terçeras y sus acometimientos y el mas alto en la manera que al alto o tenor hazia con el tiple . s . venir a las terçeras por lo alto dando quinta antes de dar la terçera como se mostra en la oncena nota de canto llano; y nota que quando la boz mas alta esta en quinta o | octaua | o | decima | la mas baxa podra estar en terçera . o | quinta | o | sexta | o | octaua | mas si estuviere en dozena no podra la baxa estar en sexta sobre el canto llano y no se deue admirar por ver que una boz con la otra estan . en falsas como algunas vezes veera quando esta una . octaua conçertada por que la una de la . otra estan quarta y lo que deuen huir es que no haga la boz alta clausula de dozena con el canto llano por que si el otro la haze de octaua seran entre las dos bozes dos quintas | mas quando la una hiziere clausula de octaua el otro tenga la quinta | o | dezena | o | terçera | y lo que deuen tener por maxima para que se puedan bien conçertar sera aguardarse el uno al otro y venir algunas vezes en terçeras las dos bozes, quando el canto llano subiere dos puntos el mas alto començara en octaua y vendra a la terçera | mas si sobre dos puntos deçendientes la mas alta tomare quinta y sexta la mas baxa puede dar terçera y quarta todas dos entrando con

: conçierto de dos altos

. nota.

[página . 83 .]

sincopa sobre la primera nota deçendiente, y desta manera pueden conçertarse las dos bozes . sobredichas y para maior evidencia se ponen aquí abaxo por exemplo.

exemplo 76.

Este contrapunto puede ser muy mas ymitado de pasos semejantes una boz con la otra como abaxo se veera .

exemplo 77 |

Nota : conçertado : a quatro : Estas tres bozes . s . tiple , alto y tenor guardando cada uno su orden pueden cantar en conçierto en este modo : tiple sigira la via de sus dezenas y hara las clausulas de dezenas | y el tenor dara sus quintas terçeras huiendo que no de dos terçeras ny dos sextas | y hara las clausulas de terçeras con quinta antes de la terçera la qual viene ser

[página . 84 .]

clausula de octaua con el tiple y el contralto dara octauas dezenas y dozenas con algunas quintas | mas sienpre hara clausula con el canto llano esto es de octaua y guardando esta orden pocas vezes des acordaran | segun que abaxo se veera .

| *exemplo 78* | .

Esta es la orden que deuen tener las sobre dichas quatro bozes . mas nota que si vinieren tres puntos ansi como en el ultimo | deste canto . s . sol . la . sol . o | otros semejantes se hara como arriba estan concertadas las bozes . s . que el tiple y tenor hagan clausula de octaua sobre el segundo punto y con el canto llano queda . 3ª . y su conpuesta de las dos bozes y el alto la haze de octaua sobre el ultimo , mas si quisieren en otro | modo | el contralto hara lo que hizo el tenor | y el tenor lo que hizo el tiple octaua en baxo | y el tiple lo que hizo el contralto esto se entiende desta clausula | mas si los puntos fueren estos o semejantes . s . mi . re . mi . en tal parte si el tiple y tenor clausularen sobre el ultimo punto como esta dicho . el alto . la hara sobre el segundo punto de octaua , mas si fueren quatro puntos . s . la . sol . la . re . y el

[página . 85 .]

tiple y tenor hizieren clausula en la ultima figura . s . de octaua el tenor dando quinta antes de la clausula en la penultima figura | y el tiple sobre el tenor sexta y sobre el baxo dezena y clausular de quinzena con el canto llano y de octaua con el tenor . | el ato tendra sobre los tales puntos . s . la . sol . la . re . | octaua | dezena | octaua | dozena | o dezena | .

Si la sobre dicha manera de conçierto que las tres bozes an hecho fuere guardada poco sera meter otra en medio destas y asi sera el conçierto de çinquo vozes . s . con el canto llano . lo qual ala inprovista no se puede hazer bien . exemplo de como se puede hazer .

| *exemplo 79* . |

nota : El conçertado que dizen sobre tiple es mas galan y suaue y quanto exçede al pasado en galania y suavidad , tanto es mas dificultoso por

[página . 86 .]

que las bozes que lo ouieren de cantar conçertado anlo de saber primero cantar suelto y bien para lo qual neçesario sera mostrar la manera que se deue tener para saber por donde cantan por que todas las bozes son baxos debaxo el canto llano en boz de tiple y por eso de las mismas species usan que el contrabaxo . con el canto llano en boz de tenor onde la . 7ª . en alto es . 2ª . en baxo . y la . 6ª . es . 3ª . y la quinta es . 4ª . y la quarta es quinta . y la . 3ª . en alto es . 6ª . en baxo y el unisonus octaua | pues sabido como sean diuersa mente . que con el otro por causa que el canto llano va en octaua mas . alta y que las sobre dichas cosas tienen verdad por las otras que hata aqui los baxos an usado resta exemplificarlo para que podamos pasar el conçertado .

| *exemplo 80* | .

es de saber que el contrapunto conçertado no quiere ser muy diminuto como la presente boz esta sobre el canto llano || el conçertado de dos altos sobre tiple es el mas frequentado por lo qual si tenor y alto se conçertaren sobre tiple lo mismo es que si fuesen dos altos exçepto que el tenor continua mas los baxos ansi como . en las clausulas de octaua que haze con la segunda boz quedando el canto llano en dezena todas las otras cosas comunes son ala una y otra boz . | mas es de notar que quando una boz viniere a clausular con el canto llano de octaua con sexta , antes de la clausula : la segunda boz dara quartas con el canto : concertado : sobre tiple·

[página . 87 .]

llano . s . | debaxo las quales son terçeras sobre la segunda boz . aon es de notar que todas las uezes que la boz baxa viene á la quinta y terçera debaxo del canto llano la segunda boz podrá hazer clausula de octaua con ella quedando el canto llano en el medio y la boz mas alta quarta o sexta del canto llano como se ueera en algunas partes en los presentes exemplos |

exemplo 81 .

nota : suelen estas dos bozes hazer entre si reciprocaçion y esto quando el canto esta en un signo mas de dos puntos y la tal reçiprocaçion pareçe muy bien speçial mente si es hecha en diuersos sinos ainsi como en . fe faut . e la mi . dsolre o otros semejantes ora sean dos ora tres ora gradatim ora de salto como se vera en el fin de las dos infra scriptas bozes | y aon es de saber que la boz mas alta deue continuar las clausulas de terçeras que semejan querer hazer clausula de unisonus y haze de ter-

[página . 88 .]

çia como pareçera en la penultima figura de canto llano.

exemplo 82.

nota : estas dos bozes muestran algunas clausulas y mas ligaduras : que las pasadas las cuales ligaduras van en una boz con el canto llano

mas la segunda boz va sienpre en terceras con la que haze las ligaduras con el canto llano como pareçe abaxo.

exemplo 83 |

[página . 89 .]

nota . nota que si un tiple quisiere cantar en conçierto sobre el canto llano en boz de tiple la misma manera deve tener que tuvo con el baxo en boz baxa y aon la misma que en lo alto con el tenor mas por que mas façil mente se ven pondremos abaxo un exemplo. |

exemplo 84 |

LIBRO SEGUNDO : CAPITOLO 3º.

de las fugas capi : 3º . pues sabida la manera que se deue tener en cantar conçertadamente conviene saber en que manera se podran hazer algunas fugas por que son neçesarias para entre meter enel conçertado por que se haga diferençia por que aon que ala tal manera de cantar sea muy decente la suauidad no enpero por eso le es quitada si alguna fuga tras ella se hiziere | mas esto le es muy deçente | ca leemos en oraçio en loor de un musico por nobre tigelio que auezes cantava como el que corriendo huia los enemigos que quiere dezir que diminuya | y hazia auezes como qien llevaba los huesos de la diosa juno que quiere dezir que cantaua muy despaçio . haziendo consonancia | ansi que lo uno y lo otro es necesario.

[página . 90 .]

y sin lo uno lo otro no seria tan suaue | ca quien no sabe lo dulçe ser aunos dulçe y aotros amargo . s . no sabroso . mas si dedulçe y agro fuere hecha mixtion ya podra ser que se haga dulce beuer a aquel que de solo dulçe huia y ansi ni todo consonancias ni todo fugas mas de uno y de otro se haze suaue conçento y armonia como de las consonancias y disonancias se haze una concorde y apazible melodia y consonancia pues las fugas se pueden hazer en mucha maneras ca se pueden hazer en unisonus . en dyatesaron . en subdyatesaron . en dyapente . en subdyapente . en dyapason | y estas fugas se pueden hazer ansi sobre el canto llano en boz baxa como en boz alta | otras fugas se pueden hazer las quales son trabajosas y de poca suavidad y por eso no se haze dellas mençion y nota que las fugas se pueden hazer esperando la segunda boz ó pausa de breue o de semibreue o de mynima excepto . la fuga de unisonus y dyapason que no se haze con pausa de breue (1) esto : tiene verdad sobre canto llano ca conponiendo mucho se haze por la soltura lo que ay no por la ligadura del canto llano . exemplo de como se hazen las fugas en unisonus con pausa de [semi-] breue y sobre boz baxa y lo mismo de mynima ||

exemplo 85 | | *canto llano en boz baxa* |

nota que la primera boz en las fugas hechas en unisonus ora sean a . 2 . o . a . 3 . o mas quasi siempre proceden por terçera o por

(1) *add* . = por la grande tardança.

segunda asimisma : ansi como ut . mi . re . fa . &ct . o . ut . re . mi . fa . sol . o . re . mi . fa sol . la . &ct . y otra regla general no se puede dar por la diuersitad de los cantos llanos.

[pagina . 91 .]

Si quisieremos hazer esta fuga a tres (1) deuemos guardar que todos los semibreues y minimas sean buenas por que la minima que podra ser conpasible a la primera y terçera boz. sera mala a la segunda por que si la segunda y quarta minima son conpasibles a la primera y 3ª . boz . a la segunda vienen a ser primera y terçera las quales no son conpasibles aninguna | mas el modo dela hazer es el sigiente |

exemplo 86 | boz baxa |

Esta fuga se puede hazer a çinquo si juntaren alas sobredichas quatro un suprano que diga sienpre dezenas | mas deue guardar el que haze la fuga que no de dos dozenas con el canto llano por que seran dos unisonus con el tiple en todas las otras cosas puede estar . seguro que no dara mala alguna con el . ||

En dyatesaron se pueden hazer fugas en tres maneras . s . con pausa de breue y de semibreue y de minima mas por ser trabajosa la de minima no es tanto en uso. |

exemplo 87 . boz baxa.

[página . 92 .]

Es de saber que las fugas que se hazen en subdyatesaron si la boz que fuga en sub dyatesaron fuere mudada en dyapente mas alto . que la boz a que ella fugava hallar sea la fuga a dyapente | esto se entiende si las tales fugas fueren hechas sobre canto llano . y nota que entodas las fugas es de tener grande auiso sobre la segunda boz y muy mas

[página . 93 .]

quando la tal boz queda muy lexos ansi como con pausa de breue | o va muy presto ansi como con pausa de minima | exemplo de como se pueden hazer las fugas en subdyatesaron con pausa de breue y de semibreue y de minima la qual como dicho es se haze con trabajo : y es de poca suauidad |

exemplo 88 | boz baxa.

aon que por las fugas hechas en sub dyatesaron se muestra claramente como se pueden hazer las fugas en dyapente | por que mas façilmente sevea la misma fuga es abaxo . puesta y la manera que se deue tener quando fuere hecha con pausa de breue quando con de semibreue y de minima | y lo mismo quando en sub dyapente |

exemplo 89 . en boz baxa.

[página . 94.]

todas las cosas sobrescritas son para abiuar el ingenio y son muy

(1) *add.* = con pausa de minima en la . 2ª boz .

prouechosas para muchas neçesidades que vienen en la musica y tanto quanto mas sotiles tanto mas deuen ser trilladas y muy continuas en la memoria . por que de la mucha continuaçion se hazen faciles | mas quanto mas delicadas sean las tales fugas hechas con el canto llano en boz de tiple ellas por si lo demostran por que no las pueden hazer bien los que no tuvieren grande curso de la conpostura dedonde claro pareçe que pues para ellas es menester conpostura que dellas se puede aprender por cuia causa se pondra . la orden de la conpostura breue mente por que es el camino diuerso y tanto quanto son los juizios de los componedores | mas de las cosas puestas y por poner puede el que algun ingenio tuviere alcançar la alteza de la conpostura | exemplo de como se deuen hazer las fugas sobre tiple, esto es cantando el canto llano en boz de tiple o . otra boz alta para que las tales fugas ayan lugar en baxo del canto llano | mas es de saber que quando la primera boz da quarta con el canto llano . a la segunda dara tal consonancia o especie que aconche

[página . 95 .]
aquella quarta como . abaxo se uera | | *exemplo 90* | en boz de tiple.

[página . 96 .]
la demostraçion de las fugas que se hazen en dyapason son puestas en el ultimo lugar de las fugas segun que a maior conviene por la dignidad de perfecta consonancia y por que sea guardada la orden en la demostraçion de las tales fugas . s . de unisonus de dyatesaron . y subdyatesaron dyapente y subdyapente | pues aqui conviene mostrar como se pueden hazer las fugas en dyapason y con que pausas declarando que la tal fuga no se haze con pausa de breue sobre el canto llano presente : *exemplo 91* || boz baxa |

[página . 97 .]
fuga en dyapason con pausa de semibreue yendo el canto llano en boz de tiple segun que abaxo se muestra . |

exemplo 92 | *tiple* |

no | nota que algunas vezes puede venir sobre canto llano . una fuga muy sotil y tanto que por lo ser ansi la ponemos aqui en fin para que della se pueda tomar . exemplo . en que modo se hara en los otros cantos llanos .

exemplo 93 | *boz baxa*

LIBRO SEGUNDO : CAPITOLO 4° .

del contrapunto sobre canto dorgano .

Vista pues la orden que se deue tener en hazer las fugas sobre canto llano conviene saber en que manera nos deuemos aver sobre canto dorgano y el modo que se deue tener en algunas abilidades que se hazen

sobre el dicho canto dorgano para lo qual es de saber que la orden que es dada en cantar sobre canto llano . esa misma sirue sobre canto

[página . 98 .]

dorgano . s . las ymitaçiones con sus pasos largos y por que querer demostrar la via que se deue o puede segun la diuersidad de los pasos tener . seria querer tomar el cielo con las manos : pues a esta inposibilidad no nos obligamos como atras es dicho . saluo de la via que para sobir ala cumbre desta musica pratica se deue tener . por lo qual es de saber que muchas son las abilidades que sobre una boz se pueden hazer . La primera y maior es la mucha diuersidad de pasos con buen
primera . ayre . y ninguna otra cosa deuia el contrapuntante tener en mas que esta y en maior continuaçion . por que con ella todas las otras son faciles . La . 2ª . es echar longos los quales se hazen pasando todas las
. 2ª . falsas otras dichas si neçesidad ubiere . y nota que las quartas que aqui
· nota . se echan son conpasibles por respeto suio con intento que es consonamcia aon que inperfectissima , como ya es dicho y pues sin tanta neçesidad como en la presente abilidad se dan y en la primera cabeça del conpas ansi como haziendo la clausula segun atras esta declarado y aon semibreue | con mas razon en la presente se deue hazer pues alli sin neçesidad y aqui con ella e igual equivalençia es a uno que a otro | y pues entre la quarta que para la clausula se da y la clausula | se da specia inperfecta y auezes no çierra la clausula no es de dezir que la clausula la salua mas que para ella se puede dar opara su imitaçion . por que si no resulta despues de la tal falsa clausula que sea consonancia como podra saluar a la disonante atras pasada sige se que nola podra saluar ni salua ninguna clausula que sea sino que ellas por si se pueden dar el dyatesaron por ser consonamcia . y las otras falsas por las causas a tras ya anotadas en el principio quasi deste . 2º . libro onde de las consonantias : pues de aqui resulta que quartas minimas y aon semibreues en la primera y segunda cabeça . del conpas son conpasibles en esta abilidad y en las partes atras asignadas | mas si sin ellas pudiere pasar sin ellas se deue hazer | estos longos pueden ser
. 4ª . sincopados con pausa de semibreue . la quarta cantar breues sobre el dicho canto dorgano los quales pueden ser sincopados en dos maneras . s con pausa

[página . 99 .]

la . 5ª . de semi breve y de minima : La quinta es semibreues los quales ansi
la . 6ª . se sincopan con pausa de minima y de seminima : La sexta es cantar minimas sueltas y sincopadas con pausa de seminima | despues destas
cançion : se hazen otras muchas cosas ansi como cantar una cançion : las sequen-
sequentias : al rreues : cias de los modos : cantar el mismo canto al reues sobre la misma boz :
boluer el libro : boluer el libro al reues : hazer las cosas sobre dichas cantando el canto
fuga : á unisonus : al reues : hazer una fuga en unisonus con pausa de minima sobre el
dos cantos : llanos : canto dorgano | y aon puede un abil hazer dos cantos llanos sobre el canto dorgano los quales a de señalar por las manos y echar una boz

cantando que sean por todas quatro . | y otras muchas cosas que los biuos ingenios de los ombres suelen ymaginar y hazer delas quales se mostraran aquellas que . se pudieren mostrar sin pena . ca esto ha de mirar el que haze las tales abilidades . s . que no van con tanta fuerça que no se sienta algo de consonantia : mas que lo mas sea consonantia y sino . no la hazer . la tal abilidad | . *exemplo 94* . de como pasan los longos .

[página . 100 .]

si las falsas que aqui son fueren consideradas hallar le an una çierta consideraçion . y aon alas dos quintas que estan en el segundo conpas . |

exemplo 95

esta sincopa se puede hazer con muchas falsas segun pareçe en el segundo renglon sobrescrito . las quales no ay neçesidad . de se mostraren mas de lo que son en canto llano y aqui |

[página . 101 .]

exemplo 96

[página . 102 .]

Si fuere tomada la manera de las minimas sincopadas segun la sobre escrita demostraçion sera facil con poco uso ||

en seis maneras se fuga el canto :

☾ En seis maneras puede ser fugado el canto dorgano . s . la boz sobre que se canta la primera | en dyapason : la segunda en sub dyapente : la terçera en sub dyatesaron . la quarta en unisonus : la quinta en dyatesaron : la sexta en dyapente | mas es de notar que la fuga en dyapason muestra quasi como se hara en unisonus considerada la potencia de una y otra.

| . *exemplo 97 . fuga en dyapason.*

[página . 103 .]

☾ ***exemplo 98 de como se puede echar un cantarzico sobre el chirie.***

[página . 104 .]

exemplo 99 de como se echan las sequencias de los modos.

☾ no se ponen las otras sequencias del primer modo por que seria hazer gran volumen de pocas cosas . mas solamente pondremos el primer seculorum de cada uno de los modos.

exemplo 100 de la sequencia del segundo modo.

☾ *exemplo 101 de la sequencia del terçero modo.*

☾ Este seculorum del tercero sobrescrito con estas silabas . s . fa . fa . fa . re . mi . re . ut . re . algunos quieren que sea tan . solamente .

[página . 105 .]

fa . fa . fa . re . mi . re . que sea uno que otro no va por que asi viene uno como otro sobre el mismo chirie.

exemplo 102 de la sequencia del quarto modo.

: exemplo de la sequencia del quinto modo la qual algunos que se persuaden ser maestros en sus composiciones la an defraudado mudandola . de bemol que es su propria natura con estas silabas . s . sol . sol . la . fa . sol . mi . en estas otras por bequadro . s . fa . fa . sol . mi . fa . re . lo qual aon que ellos se persuadan ser maestros no lo son por que careçen de los verdaderos principios de la pratica y teorica que es el canto llano . y sus secretos . y ya que no quisiesemos segir otra cosa que aquello que es dicho en aquellas reglillas . s . primus cum sexto . fa . sol . la . quartus . ut . mi . sol . sit tibi . quintus . demostrando que se ade cantar por bemol y no dixo . fa . lare . fa . defefaut . acesolfaut | de la qual cosa y de otras muchas razones que para la prueva desto se pueden traer se colige que el quinto y sexto modos su propria natura es cantarse por b . mol. | Esto fue dicho breuemente por que si alguno de los que auemos dicho uiere este seculorum sepa a posta fue ansi escrito por que ansi a de ser y los que otra cosa quieren dezir hierran. |

exemplo 103 de como se echara la sequencia del quinto modo sobre el chirie : |

[página . 106 .]

exemplo 104 de la sequencia del sexto modo sobre el chirie.

exemplo 105 de la sequencia del septimo modo sobrel chirie.

exemplo 106 de la sequencia del octauo modo sobrel chirie.

Algunas destas abilidades sobrel libro se muestran perfecta mente lo qual en escrito no se puede hazer y por eso aquellas que sin el libro no se pueden mostrar dexaremos y las que comoda mente sinel : se mostraran quanto a nuestra flaqueza : sub corectione melioris . indicij || y nota

[página . 107 .]

que el canto dorgano se puede cantar al reues sobre la misma boz en muchas maneras : la primera en unisonus, la segunda en subdyapente, la terçera en sub dyatesaron . ca aon que se pueda hazer en otras maneras es cosa tan difiçil que quasi nose puede hazer . mas aquellas que bien y comoda mente se pueden procuraremos mostrar la via para que a su ymitaçion se hagan otras ||

nota : exemplo de como se echara la misma boz . al reues sobrel chirie en sub dyapason la qual aon muestra la via de como se hara en unisonus :

exemplo 107.

nota que a la raja puesta en el fin se acaba la fuga i las otras notas son para acabar : y lo mismo es en todas las que la tal raja viniere | exemplo de como se echara la misma boz al reves en sub dyapente del chirie.

exemplo 108.

[página . 108 .]

nota : depues desto puede un abil hazer una fuga sobre canto dorgano a dos . s . en unisonus o en dyapason o en dyapente las quales no se hazen sino

con mucha continuaçion : y aon que las tales fugas no aprouechen para otro que para abiuar el ingenio es grande cosa auer pasado un musico por todas estas cosas por que de la frequentaçion de semejantes cosas viene un hombre a ser muy esperto en su profesion de la musica. |

exemplo 109 de como se hazen las fugas sobre canto dorgano .

[página . 109 .]

notabile : puedese aon hazer una fuga en unisonus con pausa de minima y . señalar un canto llano de breues o semibreues de manera que sean quatro por todos el qual canto llano se puede mostrar en rriba del canto dorgano o por la mano | mas por que no lo podemos en otra manera mostrar que escrito se pondra aqui por exemplo.

exemplo 110.

[página . 110 .]

aon se puede echar un canto llano con una fuga en dyapason aon que sea con pausa de minima como abaxo parece | fuga en dyapason con pausa de minima sobrel chirie .

exemplo 111.

puedese aon echar un canto llano con una fuga en dyapente en la manera que aqui la mostraremos .

exemplo 112.

puedese como dichoauemos echar dos cantos llanos sobrel canto dorgano los quales se an de señalar por las manos o sobre el libro y el que haze la tal abilidad cantara la quarta boz en esta modo . || .

[página . 111 .]

. exemplo 113 de todo sobre el chirie :

la ultima de las abilidades que se suelen hazer es echar una boz de inprouiso sobre otras y esto en dos maneras ca puede ser echada entre medias de las otras lo qual sobre dos bozes es dificultuoso y hazerlo bien es abilidad preçiada . para . la qual se tiene este auiso : echando sobre la boz mas baxa con oyo en la segunda y sus terminos y guardandose que no echo muchas sextas o quasi ninguna mas continuando las octauas quintas terçeras y sus conpuestas haran dulce conçento | la qual abilidad proçede del mucho uso de la conpostura y biueza de oydo con las quales se junta la grande destreza sobre una boz : ca poco aprouecharian las dos primeras sino uviese la destreza sobre una boz que para la tal abilidad conviene | la segunda manera es echar un contrabaxo a bozes altas . la qual hecha sobre dos bozes es mucho y muy de loar . mas si sobre tres se haze bien es el fin de todas las abilidades y no ay major en la musica pratica para lo qual nota que la boz que se echa sienpre deue mirar al tiple o ala boz mas alta y usar de muchas dezenas con ella excepto . si alguna otra boz se subiere en alto del tiple ca entonçes a la

[página . 112 .]

mas alta se mirara como en la primera manera a la mas baxa | mas es de notar que si se echa sobre dos la boz baxa puede sienpre hazer dezenas exçepto si las dos bozes hazen muchas sextas ca entonçes de otras species deue usar y esto por que haziendo en tal parte dezenas seran con la segunda boz quintas | *exemplo 114* de como se echa una terçera boz en medio .

Sobre dos bozes se puede echar un paso forçado y aon se pueden echar semibreves y hazer otras cosas que son de mucha suficiencia las quales dexamos por ser en cosas . mas de mostrar sobre el libro que en escrito y por no hazer gran volumen de cosas que no son tan neçesarias quanto otras que estan por poner ||

[página . 113 .]

exemplo de como se echara una terçera boz en baxo en la qual se puede hazer todo lo sobre dicho | .

| *exemplo 115* |

Si la boz que es echada de inproviso pudiere buena mente ymitar a las otras deuelo de hazer . y sino deue tomar algun paso el qual deue replicar algunas vezes segun que se mostro en las bozes arriba puestas sobre el duo por que esta es la meior manera para cantar congraçia de inprouiso |

Sobre tres bozes se puede echar una que sea quarta parte y esta si fuere en alto o es contralto; tiple o tenor | si tiple usara de muchas octauas con algunas dezenas y quintas de manera que a las clausulas venga hazer clausula de octaua un punto antes de la clausula de la boz alta . Esto se entiende quando hazen la boz mas alta con la mas baxa clausula de quinzena con dezena antes de la clausnla un punto en el qual el contralto viene en octaua con el baxo | mas si fuere tenor la boz que se echa y las otras tres tiple contralto y baxo el tenor usara con el baxo de quintas terçeras y octauas mas alas clausulas sobre dichas de quinzena el tenor usara de quinta sobrel baxo y luego octaua conel baxo y tiple . | mas si la quarta parte se echa en baxo aqui no ay otro auiso que dar sino que la quarta parte deue ser auisado de guardar a todas las tres y auer grande oydo para los pasos que pueden responder y alas

[página . 114 .]

clausulas por que son muy dificultosas las clausulas del baxo echado sobre tres partes conçertadas y por esto breue mente se pondra el modo como se echara una quarta boz en alto y en baxo ||

[página . 115 .]

LIBRO SEGUNDO : CAPITOLO . 5º .

exemplo 116.

una quinta boz sobre un quarto es mucho | mas es cosa que depende de la mucha conpostura y su grande uso con la qual se sabe en que manera se metera una quinta boz sin mucho fastidio y con gracia ca echar la sin gracia muchos lo haran . para lo qual es menester que se

tenga auiso que quando las quatro bozes clausulas . s. el alto y baxo de octaua y el tenor y el tiple estan en sexta como si fuese en estos sinos o en otros semejantes . s . en desolre. el baxo en alamire el tenor en delasolre el alto en fefaut el tiple . s . dezena del baxo . en tal parte la quinta parte vendra a la octaua en elami antes de la clausula que hazen las dos bozes en desolre . mas por que seria parlar al ayre començemos

de la conpostura : capitolo . 5º.

mostrar breue mente la via de la conpostura para loqual es de saber que a dos no se muestra la via por que no es otra cosa un duo sino contrapunto una boz sobre otra mas a tres y a . 4 . y . 5 . y a . 6 . se muestra la via . s . en los prinçipios y enlas clausulas : para cuio proçeso es menester tomar algunos auisos en la memoria para euitar los yerros que pueden venir en las bozes para lo qual es de saber que no somos obligados a començar en specie perfecta como esta dicho en el arte de contrapunto y abaxo se mostrara.

. exemplo 117.

Solo el final esta encomendado que sea perfecta segun que fue dicho en el arte de contrapunto | o al menos . 3ª. maior . y no en otra manera.
℄ El tenor no hara dos terçias con el baxo si el tiple haze dos

exemplo 118.

[página . 116 .]

dezenas esto por que seran dos octauas | ny menos dos sextas por que seran dos quintas . | *exemplo 119* de las que sean de euitar . |
mas es de notar á los prinçipios que si la boz mas alta con la mas baxa esta en octaua la del medio estara en tercera o en quinta o en sexta, mas si estuviere en quinta la del medio estara en terçera mas si estuviere en dezena o dozena o quinzena la del medio podra estar en terçera o quinta o octaua o dezena o dozena con el baxo | e nota que la boz mas alta con la mas baxa quasi siempre frequentan las dezenas que otras species esto se halla ser ansi ser uerdad . para lo qual si hizieremos una . 3ª . y . 5ª . y . 6ª . y 8ª . y . 5ª . y . 3ª . o . 8ª . o . 5ª . y . 8ª . conel tenor sobre el baxo . y de baxo el tiple . o hizieremos . 5ª . 3ª . y . 3ª . y . 5ª . con el baxo y con el tiple todas diatesaron : del tal ajuntamiento resultara concorde harmonia segun que abaxo se muestra.

exemplo 120.

nota :

nota que las cosas que enel contrapunto son encomendadas en la conpostura no se pueden perfectamente guardar por caso de las muchas bozes y de los diferentes pasos . ansi como si viniesen algunas bozes a especie perfecta de salto si diese la octaua con sexta de salto antes de la tal octaua . y otras semejantes cosas las quales se pasan por caso de las muchas bozes | *exemplo 121* de las conpasibles.

[página . 117 .]

no aprueuo tanto el . mi . sexta con el baxo : y sin dyapente con el tiple tritono con el tenor quanto si fuera . fa . consonante con todas. || . (1)

---

(1) adición que empieza en la página anterior (ojo) en la que la última línea fué cortada por la encuadernación.

Nota (A).

a quatro se deue tener este auiso que el tenor y el tiple quasi siempre hazen la clausula de octaua . mas el alto y el baxo . siempre se tienen el mismo respeto que tiple al tenor segun . que abaxo pareçera |

exemplo 122.

a çinco tendran las bozes quasi el mismo modo saluo que deue el conpositor dar lugar alas bozes que canten con buena gracia y no las hazer tan apretadas que no se entiendan las fugas solfeando y menos la letra | y aon deue tener auiso de no hazer malos pasos y muy mas de no hazer malas entonaciones por cantar siempre . mas adonde esto viniere muy mejor sera callar que mal cantar por que una de las cosas para que la pausa fue instituida fue para callar de donde se sige mas suavidad que de mal cantar | y aon fue para dar descanso al cantor | *exemplo 123* de como haran a . 5 .

· nota . nota que las reflexiones que algunos qieren que sean sostenidas son estas . s . re . ut . re . en qualquiera lugar que estas bozes se hallaren ansi . por . bemol . como . por bequadro . sol . fa . sol . la . sol . la . y nota que la tal reflexion aon tiene lugar de . elami . a . dsolre . estas segundas bozes destas reflexiones seran sienpre entonadas en lugar desta silaba . mi . semitono menor las quales reflexiones no se haran

[página . 118 .]

con mas bozes como algunos quieren . mas con ellas solas los quales semitonos no se an de guardar en la conpostura que oy dya se conpone : mas el conponedor deue señalar los sostenidos que quiere con esta señal . ♯ . la qual señal es señal de bequadro . s . desta silaba . mi . y faltando esta tal señal no se deuen sostener por que en otra manera no se puede conponer apenas a quatro . quanto mas a . 5 . o . 6 . o . 7 . o . 8 . o a mas bozes segun que en estos nuestros tienpos se acostumbra en los quales cantos la . 5ª . o . 6ª . o . 7ª . o . 8ª . parte muchas uezes entra en las tales reflexiones y si fueren sostenidos no se podra entonar y dado caso que se intone el proçeso de la boz que entra sobre el semitono no sigira perfectamente la solfa : (1) pues resta que la obseruancia de las reflexiones sobre el instrumento las puede guardar | . y esto de los sostenidos es el major auiso que el conponedor deue tener en speçial quando son muchas bozes | exemplo de como començaran con . 6 . bozes. |

exemplo 124.

sigense las maneras de las clausulas que en dos y . 3 . y . 4 . y . 5 . y . 6 . bozes se hazen . ca las que son hechas con mas bozes diuersamente se pueden hazer . para que bozes puedan reposar . para lo qual es de notar que en la manera que hazen las clausulas tiple con contralto y tenor | en esa manera las hazen y pueden hazer contralto y tenor con : de las clausulas : .

(A) por lo qual deue auisarse el conponedor de no meter nunca letra depues de . 4 . o mas seminimas . puede bien depues de . 3 . algunas uezes . mas a su plazer depues de . 2 . y de una . y esto por causa del açento : |

contrabaxo . ca son bozes mas allegadas para el tal clausular lo qual no seria ansi entre el tiple y contrabaxo | exemplo de como clausulan

[página . 119 .]

tiple y contralto o tiple y tenor . *exemplo 125.*

[página . 119 .]

en la misma manera hazen las clausulas el alto . y aon el tenor conel baxo . |

a tres se hazen las clausulas en diuerso modo o se hazen con tiple clausulando con el tenor y baxo en octaua : o se haze clausulando primero el tenor con el baxo en octaua y el tiple en octaua con el baxo : en la final nota como se vera abaxo .

exemplo 126 de como el tiple clausula con tenor y baxo :

exemplo de como el tenor clausula primero en octaua con el baxo . y despues el tiple y baxo | . *exemplo 127 .*

en quinta puede el tenor hazer clausula con el baxo antes una nota dela clausula final y la boz alta haze la clausula en la ultima . |

exemplo 128.

a quatro se clausula diuersamente mas la frenquentada es quando el contralto y baxo hazen la clausula de octava . en la penultima figura estando el tenor en quinta del baxo mas en la ultima el tiple la haze de octaua conel baxo (1) : segun hizo en la de tres bozes y abaxo se muestra . la qual aon que muy continua empero muy suave :

[página . 120 .]

exemplo 129

pueden aon clausular estas . 4 . bozes de otro modo . s . clausulando primero el tiple en octaua | o con dozena o dezena de donde a de feneçer esto se entiende con el baxo .

exemplo 130 de como fenesçe en octaua .

exemplo 131 de quando clausula en octaua para fenesçer en dozena o dezena . |

pueden aon las bozes clausular en clausula del modo despues del tiple auer clausulado semejante clausula a la pasada como pareçera por exemplo .

exemplo 132

a çinco pueden clausular en diuerso modo mas el mas comun es el infra escrito el qual sirue a seis bozes . y es quando . el suprano . s . el tiple haze clausula de octaua con el tenor que esta la penultima figura dezena con el baxo . y las otras bozes hazen clausula antes desto o depues

. exemplo 133 .

pueden clausular como las quatro bozes . *exemplo 134 .*

[página . 121 .]

---

1) *add* . = y tenor .

pueden aon las quatro bozes clausular entre si despues destas auer hecho la semejante clausula segun pareçe en la segunda demostracion ||

. exemplo 135 .

pueden aon clausular en otra manera las susodichas bozes quando el tiple y el baxo antes de la final clausula dan dezena y luego la octaua o quinzena en tal parte un tenor dara terçera con el baxo y octaua con el tiple y . 3ª . con otro tenor . y . 6ª . con el contralto y ansi çerraran la clausula sobre la final nota . el tiple en quinzena y alto en dozena un tenor en octaua y el otro en quinta segun que abaxo pareçe .

exemplo 136.

en otra manera pueden aon clausular estas . 5 . bozes y entonçes sera bien hecha la clausula quando el tenor hiziere la clausula sobre la penultima figura y las otras en la ultima .

exemplo 137.

a seis se hazen las clausulas diuersa mente y esto por causa de la sexta parte que tiene neçesidad de lugar . y aon que entodas las otras se pueda hazer muy diuersamente de lo que esta escrito enesta empero mucho mas por la neçesidad que en ella se halla | mas las que al presente se me ofreçen son estas infra escritas las quales son buenas si son bien acomodadas .

exemplo 138.

otra se haze la qual es bien hecha quando las quatro bozes hazen clausula y depues algunas pasan adelante segun que abaxo se muestra .

nota. nota que la falsa que el tiple dara con el tenor . 2º . en la terçera figura mejor es que sea terçera menor con el baxo que no maior esto qiere el arte y el sentido : y no al contrario como muchos qieren : ignorando el arte y careçiendo de sentido : y esto por euitar la grande disonancia que podria uenir de la coniunçion de aquel semitono . por que como es dicho no daremos . mi . contra . fa . en segunda . s . en semitono .

[página . 122 .]

exemplo 139.

muchas otras clausulas se hazen con seis bozes mas quasi todas an la ymitaçion de las hechas y las que son hechas de manera que la clausula de aquatro sea primera estas son buenas y muy mas continuadas que la primera la qual es de mas suficiencia . | es de notar que todas vezes que la conpostura pudiere estar sin falsas o con las menos que pudiere estara mejor que con ellas delas quales poca suavidad se sige aon que ellas tengan lugar en la musica pratica por rrazon de la especulatiua . empero la musica de oydo yrrazon costa y por eso es menester conformar las cosas de uno con las del otro . s . la rrazon con las del oydo y el oydo con las de la rrazon

C aon deue el conponedor mirar mucho que musica hara segun la

letra ca una cosa quiere ser graue y sin alegria y otra graue y alegre . y otra toda alegre y en la tal letra que conpone deue mirar quales son . las diçiones longas o breues y donde se pone el açento . ca ala diçion longa major figura le conviene en aquella parte adonde el açento suena que en las otras vocales y ala breue menor | esto no se puede saber si el conponedor no es latino . y no sin causa fue esto dicho por que algunos que estan llenos de maestros y lo que peor es tenidos por eso lo hazen y an hecho aon que sea verdad que en la musica no se puede perfeta mente guardar el açento | es de saber que el açento todo esta . fundado sobre las notas del canto o el canto sobre el açento | la qual obseruancia es muy deçente y sin ella careçe de perfection la conpostura [desto se habla mas largamente en fin deste libro : (1)]

LIBRO TERCERO : CAPITOLO 1º

de las proporçiones

[página . 123 .]

proporçion es una conparaçion de dos numeros referidos el uno al otro . ansi como . 2 . a . 1 . 2 . a . 2 . o . 2 a . 3 . o . 2 . 4 . o . 3 . . 5 . o . 3 . . a . 4 . o . 1 . a . 3 . . o . 4 . a . 2 . et sic de alijs . La proporçion se diuide en dos partes . s . en proporcion de igualdad . y en desigual . la de igualdad es quando los numeros son iguales ansi como . 1 . a . 1 . 2 . a . 2 . 3 . a . 3 . la de desigualdad es partida en dos partes . s . en proporçion racional la qual es quando el numero maior contiene al menor y la mas parte . de la qual viene el conoçimiento de la proporçion . ansi como . 3 . a . 2 . 6 . a . 4 . el numero maior contiene al menor y mas la mitad del numero menor el qual exceso tomado dos vezes omas haze el . nº . menor y maior . verbi . grª . 3 . a . 2. el . 3 . contiene al dos y mas uno . uno dos vezes hace dos . uno tres vezes haze tres et sic de alijs . y de aquí es llamado aquel uno comun numero por que haze al menor y maior . y lo mismo seran en otros quales quier numeros en los quales uviere la misma consideraçion . la . 2ª . parte es proporçion yraçional la qual es quando no se halla medida comun la qual haga alos dos numeros como hizo el . 1 . enla sobre dicha conparaçion y hara el . 2 . en los . 6 . a . 4 .

racional proportion :

iraçional proportion :

C es ansi mismo la proporçion de des igualdad partida en dos partes . s . en maior des igualdad y menor des igualdad . la de maior des igualdad es quando el numero maior es conparado al menor ansi como 3 . a . 2 . la de menor des igualdad quando el menor . nº . es comparado al maior ansi como . 2 . a . 3 | pues sera en las figuras hecha conparaçion equivalente del . nº . maior al menor . y del menor al maior . laqual conparaçion los haze iguales en el conpas como adelante se mostra | para efecto de la tal conparaçion es de saber

(1) adición del continuador del tratado .

de çinquo partes de desigualdad . o generos de proporciones del multiplex : del superparticular : que tenemos . 5 . (1) generos de proporçionnes . s . multiplex . superparticularis . superparçiens . | el genero multiplex es quando el . nº . maior contiene al menor muchas vezes ainsi como . 2 . a . 1 . o . 3 . a . 1 . o . 4 . a . 1 . et sic usque in infinitum . el genero superparticu-

[página . 124 .]

laris es quando el nº . maior contiene al menor una vez y mas una parte aliquota del . nº . menor . ansi como . 3 . a . 2 . 4 . a . 3 . 5 . a . 4 . 6 . a . 4 . 6 . a . 5 . 9 . a . 8 . | parte aliquota es la que tomada una . 2 . o . 3 . o . mas vezes constituie el nº . ansi como 1 . 2 . 3 . estos tres numeros cada uno dellos es parte aliquota deste . nº 6 . por que . 1 . seis uezes haze . 6 . 2 . tres vezes . 3 . dos . vezes y ansi cada uno constituie todo el . nº . que son . 6 . el genero superparciens es quando el . nº . maior contiene al menor una vez y mas una parte no aliquota conpuesta de dos o tres o mas aliquotas del nº menor . ansi como . 5 . a 3 . | estos dos generos . s . superparticularis y superparciens se juntan al genero multiplex . y ansi el tal genero tiene . 3 . nombres . s .multiplex : y multiplex superparticularis : y multiplex superparciens : y los dos postreros seran conoçidos quando la tal proporçion participare de ambos los generos . s . de multiplex : y superparticularis : ansi como . 5 . a . 2 . o . 7 . a . 3 . las tales proporciones seran del genero multiplex superparticularis : mas si fueren . 8 . a . 3 . o . 11 . a . 4 . seran del genero multiplex superparçiens : de donde se colige que los generos de proporciones . s . superparticularis . y superparçiens . resumidos por el genero multiplex hazen . 5 . generos . s . multiplex . superparticularis . superparciens . multiplex superparticularis . multiplex superparciens . estos generos retienen estos nombres quando los numeros de sus especies fueren de maior [des]igualdad . s . quando el . nº . maior fuere conparado al menor | mas si el menor fuere conparado al maior los generos y proporciones seran intitulados con . sub . antes del nombre ansi como . submultiplex . subsuperparticularis . subsuperparciens . submultiplex superparticularis . submultiplex superparciens . Las especies destos generos son infinitas cuias operaciones igualmente son halladas en las conparaciones . ansi como . 2 . a . 1 . tanto vale uno como dos | si fuese en una boz un semibreue en un conpas y en otra dos y se gastase tanto tiempo en una como en otra | alli la maior cantidad que es el dos diminuçion reçibe por que es buelto ala valia del menor.

. de la parte . aliquota .

. del superparciente :

: del multiplex superparticularis . del multiplex superpartiens.

[página . 125 .]

lo mismo sera quando . 3 . semibreves van contra . 2 . en una misma medida de conpas . a donde el . 3 . se diminuie para venir en medida de conpas con el . 2 . | todas estas cosas se veran adelante quando tra- del genero .nota : taremos de los generos y sus especies en su lugar . genero es aiuntamiento de muchas especies participantes de una naturaleza en diuersa manera.

(1) *adic* . = partes de desigualdad . o

de la especie : especie es una espeçial qualidad . o cantidad . del genero . segun pareçe en qualquier [de las] especie[s] de qualquier genero . las quales obran diuersamente segun los numeros aellas conçedidas. |

. del genero multiplex y submultiplex .

el genero multiplex es quando el nº maior contiene al menor dos o tres o mas vezes sin sobrar algo | las especies deste genero son infinitas la primera es dupla . la . 2ª . tripla . la . 3ª . quadrupla . y ansi proçeden sin fin . la primera especie que es dupla es quando el . nº . maior contiene al menor dos vezes ansi como . 2 . a . 1 . 4 . a. 2 . 6 . a . 3 . esta primera especie de multiplex diminuie al . nº . maior . de manera que se iguale con el menor y figurase en el canto desta manera lo qual . muestra la presente demostraçion.

2.	4.	6.
1.	2.	3.

. de la proporcion dupla .

exemplo 140.

nota . destruiese toda proporçion,quando tras ella viene su contraria inmediate puesta . ansi como tras dupla subdupla y lo mismo es si çirculo o semiçirculo se sige : y por la o posision contraria de las proporçiones se buelve el canto alo que era antes de la proporçion . segun abaxo pareçe

[página . 126 .]

exemplo 141.

. nota . hierran algunos señalando la dupla proporçion con sola una . çifra de dos ansi . 2 . la qual ponen delante el çirculo o semiçirculo como la proporçion no pueda ser hecha de menos que de dos numeros. |

pues visto el primer genero que es multiplex y suprimera espeçie dupla es deuer luego su contrario y suprimera espeçie y ansi se proçedera mostrando una espeçie de multiplex y otra de su contrario . s . submultiplex y lo mismo sera en los otros generos |

submultiplex : ℭ Submultiplex primero genero de menor desigualdad es quando el menor . nº . comparado al maior y puesto sobrel es contenido del muchas vezes ansi como . 1 . a . 2 . 1 . a . 3. 1 . a 4 . o . 2 . a . 4 . 2 . a . 6 . 2 . 8 . y ansi sin fin | en este genero el . nº . menor es igualado al maior en la medida del conpas en esta manera que qualqier de las unidades del . nº menor tanto cresça quantas fueren las unidades del nº que haze la diferençia como si dixesemos . 3 . a . 9 . es proporçion subtripla en tal parte tanto vale una unidad . del nº . menor quanto tres del maior | esto se halla en todos los generos de menor desigualdad.| la primera especie deste submultiplex es subdupla contraria ala dupla la . 2ª . subtripla . contraria a la tripla . la . 3ª . subquadrupla . contraria a la quadrupla . la . 4ª . subquintupla | y ansi sin fin siendo sienpre contrarias alas del primer genero . |

. de la proporçion subdupla .

la subdupla proporçion se haze quando el menor . nº . es conparado al maior y contenido del dos vezes . ansi como . 1 . a . 2 . 2 . a . 4 . en

[página . 127 .]

esta proporçion qual quier figura del . nº . menor vale tanto como dos de su nombre en cantidad . ansi como una minima del . nº . menor vale , y se iguala a dos del . nº . maior lo mismo es un semibreve a dos | y señalase en el canto eneste modo |. 1 . | 2 . | 3 . | lo qual muestra la presente demostracion | . sub dupla . 2 . | 4 . | 6 . | proporçion.

exemplo 142.

nota. nota que las proporçiones de qualquier genero tienen la sobredicha virtud si ellas son primeras enel canto | mas si son puestas despues de sus contrarias destruien ala contraria y buelvense alo que eran antes de la contraria |

notabile : aon es de notar que la conparaçion deue ser hecha . o ala figura que tiene todo el conpas o alas dos que lo hazen o alas quatro o alas ocho | ca en otro modo no se haria cosa ni se saberia que efecto podria tener la tal proporçion.

. de la tripla proporçion .

la segunda especie del genero multiplex es tripla y es quando el . nº . maior contiene al menor sin sobrar algo . 3 . vezes . ansi como . 3 . a. 1 . 6 . a . 2 . 9 . a . 3 . y ansi sin fin : enesta proporçion tres figuras del nº. maior son iguales a una del menor siendo semejantes en nombre y cantidad | ansi como . 3 . semibreves a . 1 . o . 3 . minimas a . 1 . y figurase enel canto enesta manera . 3 . | 6 . | 9 . | como pareçe en la presente demostraçion | . 1 . | 2 . | 3 . |

. tripla proporçion .

exemplo 143.

[página . 128 .]

. dela subtripla proporçion .

La segunda espeçie del genero submultiplex es sub tripla contraria ala tripla . y esta es quando el menor . nº . conparado el maior es contenido del . 3 . vezes precisamente. Esto es sin sobrar algo | ansi como . 1 . a . 3 . 2 . a . 6 . 3 . a . 9 . en este . nº . qualquier figura del . nº . menor es igual a . 3 . sus semejantes en nombre y cantidad . del . nº . maior ansi como una minima a . 3 . un semibreve a . 3 . y figurase en el canto nesta manera . 1 . | . 2 . | . 3 . | . 3 . | . 6 . | . 9 . | como pareçe en la presente demostraçion |

exemplo 144

. dela quadrupla proporçion .

La terçera especie del genero multiplex es quadrupla la qual se haze quando el maior . nº . contiene al menor quatro vezes preçisamente ansi como . 4 . a . 1 . 8 . a . 2 . 12 . a . 3 . en esta proporçion quatro figuras son iguales a una su semejante en nombre y cantidad ansi como

. 4 . minimas auna o . 4 . semibreves a uno y figurase enel canto enesta manera $\left.\begin{matrix}.\,4\,.\\.\,1\,.\end{matrix}\right|\begin{matrix}.\,8\,.\\.\,2\,.\end{matrix}\left|\begin{matrix}.\,12\,.\\.\,3\,.\end{matrix}\right|$ como parecera en la presente demostraçion .

exemplo 145

[página . 129 .]

. dela subquadrupla .

la terçera espeçie del genero submultiplex es subquadrupla la qual es hecha quando el . nº . menor conparado al maior es contenido del quatro vezes ansi como . 1 . a . 4 . 2 . a . 8 . 3 . a . 12 . en esta proporçion . una figura del . nº . menor es igual a quatro . sus semejantes del . nº . maior en quantidad y equivalencia ansi como una minima a quatro | un semibreve a . 4 . | y figurase enel canto en esta manera $\left.\begin{matrix}.\,1\,.\\.\,4\,.\end{matrix}\right|\begin{matrix}.\,2\,.\\.\,8\,.\end{matrix}\left|\begin{matrix}.\,3\,.\\.\,12\,.\end{matrix}\right|$ como pareçe en la presente demostracion . |

exemplo 146

. de la quintupla proporçion .

La quarta espeçie del genero multiplex es quintupla : y se haze quando el . nº . maior conparado al menor lo contiene cinco vezes precisamente ansi como . 5 . a . 1 . 10 . a . 2 . 15 . a . 3 . en esta proporçion . çinco figuras son yguales a una su semejante en nombre y cantidad . y medida de conpas ansi como . 5 . minimas o semibreves a uno su igual . | figurase en canto en este modo $\left.\begin{matrix}.\,5\,.\\.\,1\,.\end{matrix}\right|\begin{matrix}.\,10\,.\\.\,2\,.\end{matrix}\left|\begin{matrix}.\,15\,.\\.\,3\,.\end{matrix}\right|$ segun pareçe en la presente demostraçion . ||

exemplo 147

. de la proporçion subquintupla .

la quarta espeçie del genero submultiplex es subquintupla y hazese quando el . nº . menor conparado al maior

[página . 130 .]

del genero particular y subsuperparticular :

es contenido del çinco vezes precisamente . | ansi como . 1 . a . 5 . 2 . a . 10 . en esta proporçion una figura es igual a . 5 . de su nombre en cantidad . y en valia ansi como una minima . o semibreve a . 5 . y lo mismo es delas otras figuras y figurase en canto en este modo $\left.\begin{matrix}.\,1\,.\\.\,5\,.\end{matrix}\right|\begin{matrix}.\,2\,.\\.\,10\,.\end{matrix}\left|\begin{matrix}.\,3\,.\\.\,15\,.\end{matrix}\right|$ segun pareçe enla presente demostracion |

exemplo 148

nota . las proporçiones de menor desigualdad . s . las que son llamadas con sub en principio | pueden ser declaradas con canon que diga crescat . | si quisieren que sea dupla . o . tripla . o . quadrupla . o . quintupla . | dira el canon . crescat in duplo . crescat . in triplo . crescat in quadruplo . crescat in quintuplo . esto es para creçer . y si quisieren que

mengue juntaran alos dichos nombres . s . duplo . triplo . et cs : decrescat : y estos dos nombres . s . crescat . y decrescat . obran lo que los numeros de la arismethica proporçional mente puestos ||

las especies destos generos . s . multiplex y submultiplex son infinitas las quales sigen la misma manera que las que son puestas arriba || .

del genero superparticularis y subsuperparticularis .

El segundo genero de maior desigualdad es superparticularis el qual se haze quando el . n^{o} . maior contiene una vez : al menor y mas una parte aliquota del . n^{o} . menor ansi como . 3 . a . 2 . 4 . a . 3 . 5 . a .

[página . 131 .]

4 . | en tal parte el . n^{o} . maior es igual al menor en medida de conpas | las espeçies deste genero son infinitas la primera es sesqualtera la . 2^{a} . sesquitercia . la . 3^{a} . sesquiquarta . la . 4^{a} . sesquiquinta | y ansi proçeden sin fin | conparando un . n^{o} . a otro | la primera especie que es sesqualtera se haze quando el . n^{o} . maior comparado al menor lo tiene una vez . y mas la mitad del . n^{o} . menor | ansi como . 3 . a . 2 . 6 . a . 4 . 9 . a . 6 . en esta proporçion las figuras del . n^{o} . maior son iguales alas del menor siendo iguales en nombre y cantidad . ansi como . 3 . semibreues a . 2 . 6 . a . 4 . 9 . a . 6 . figuranse enel canto deste modo

. 3 .	. 6 .	. 9 .
. 2 .	. 4 .	. 3 .

segun pareçe en la sigiente demostraçion . |

exemplo 149

nota | es de saber que la conparaçion que se haze de un . n^{o} . aotro . adeser respectiue aias figuras pasadas . o . a aquellas que de baxo el çirculo o semiçirculo se pueden entender . como pareçe | en los sobre dichos exemplos por que en la primera sesqualtera del tiple , el . n^{o} . de dos puesto . en baxo denota las figuras pasadas . s . dos semibreves en un conpas | saluo si çirculo o semiçirculo con la proporçion otra vez se señalase . ca alli al çirculo o semiçirculo mas çercano se referiria la consideraçion dela proporçion . | en la segunda el . 4° . puesto en baxo del . 6 . denota las quatro seminimas que en un conpas an pasado o . por mejor dezir podian pasar con el semiçirculo | y los numeros . 3 . a . 2 . y . 6 . a . 4 . conparados a las figuras pasadas y ala boz con quien concordan . son hallados facilmente en la proporçion sesqualtera lo qual

[página . 132 .]

no seria façilmente conoçido si depues de aver pasado . 2 . semibreves y sigiendose luego una proporçion . de clarase con la çifra de . 2 . dos breues como no aia pasado sino uno en un conpas . y luego la çifra ternaria en alto declarase que tres breves van contra dos . y si ansi pareciese enel canto seria grande enfuscamiento al que lo hallase aon de pensado | y no se deue hazer mas consideradas las figuras pasadas o que pueden pasar en un conpas y puesto su . n^{o} . contra el se pueden hazer las proporciones | y no en otra manera como algunos quisieron

no aviendo para ello causa ny rrazon . [esto es ansi excepto en las proporciones superparcientes : y de menor desigualdad . = *adición* .] .

nota : bile : Es aon de notar que la señal de la proporçion sesqualtera [o tripla aon (1)] puesta alas figuras sugetas ala inperfecta cantidad . s . debaxo del semiçirculo o su equivalente que lo declare sienpre son inperfetas | y no impide que la sesqualtera o tripla . se figuren con çifra ternaria por que la çifra no es sino para mudar las figuras que iban en un conpas . como pareçe por los numeros ia dichos . s . 3 . a . 2 . o . 3 . a . 1 . ca alli manda la proporçion que adonde pasauan . dos figuras . o una en un conpas que pasen tres y la çifra ternaria no puede tener dos efectos . s . hazer pasar el canto de . nº . binario a ternario enla medida del conpas y de inperfeto a perfeto esto se entiende justamente mas diuisamente ya estan dichos los efectos de la çifra ternaria . de donde se colige que las figuras aquel valor tienen que antes de la proporçion . s . si eran . perfectas o inperfectas lo mismo son en la proporçion adonde las pausas lo mismo son que las figuras y la pausa no
. no . puede reçibir perfection . ni alteraçion mas siendo el breve inperfecto y enla proporçion sesqualtera su pausa sera la que solia antes de la proporçion y lo que es dicho de los breves en el çirculo eso se entiende de los semibreves en la perfecta prolaçion . y si tres pausas de breves pareçieren por pausas de dos breues perfectos son puestas [esto mostro Jusquin bien en el osana de Mal Heur . me bat . en el qual los semibreues suditos a la imperfeta prolation . imperfetos son . y no como el mismo mostro en el osana de super uoces musicales perfetion en los semibreues subditos ala imperfeta prolation . lo qual es mal hecho . y aon en muchos otros lugares a hecho esto mismo . y en otras figuras . = *adición* .]

[página . 133 .]

exemplo de como se hallan las figuras en la perfeta cantidad y proporçion. | ternario . nº . |

exemplo 150.

de como se hallan las figuras en el . nº . binario y proporçion |

exemplo 151.

en el primer exemplo sobrescrito se muestra en que manera las figuras sugetas a la perfecta cantidad en proporçion se deuen poner guardando la perfection . el segundo muestra las imperfetas y valor de las pausas segun arriba fue declarado .

nota | fueron algunos que qisieron figurar la sesqualtera proporçion . con una çifra ternaria y con ella qisieron entender perfection en las figuras. | ni lo uno ni lo otro puede ser por que la proporçion no puede ser figurada con menos de dos numeros | y la misma cifra no puede [mu-] dar [de qualidad en qualidad, y de cantidad en quantidad . uno solo puede .

(1) adición . —

s . de cantidad (1)] y a onfueron algunos que quisieron que la sesqualtera pudiese ser figurada con çirculo o semiçirculo con punto en medio ansi ⊙ Ͼ | lo qual jusquin ¡ uso en algunas obras no haziendo diferencia

[página . 134 .]

de la proporçion a la prolaçion como las . 3 . minimas de la prolaçion no puedan pasar enun conpas sin señal de proporçion. que las abilite a la tal medida de conpas | y esta tal manera de figurar entendieron en las minimas y semibreves segun la potencia de la prolaçion . mas no deue ser solamente con los çirculos y puntos mas aon con los numeros de la proporçion que quisieren figurar los quales si fueren . 3 . a . 2 . sera sesqualtera . si . 3 . a . 1 . tripla en la sesqualtera entendiendo que si dos minimas tenia el semibreve antes de la prolaçion y pasaban en un conpas que pasen . 3 . y en la tripla . que si una minima valia un conpas
· nota . pasen . 3 . y figurase deste modo | Φ $\frac{3}{2}$ Ͼ $\frac{3}{1}$ | ⊙ $\frac{3}{1}$ ₵ $\frac{3}{2}$. mas la tal manera de figurar las proporciones no es aprovada ny se deue hazer. ||

· nota . es aon otra manera de figurar las sesqualtera . s . haziendo de color aquellas figuras que de su natura no lo son como son las minimas semibreves y breves y longos | esta manera de figurar en solo el . nº . binario | puede ser hecha | y en esta manera que si breues y semibreves de color pareçieren en el semiçirculo de diminuçion en tal parte breve y semibreve pasaran en un conpas de proporçion y lo mismo seran . 3 . semibreves solutos de color y lo mismo guardaran los semibreves y minimas de color en semiçirculo sin diminuçion y circulo | lo qual siendo circulo los breves no se deven poner aeste fin por que no pueden obrar ellos siendo ternarios segun mas largamente fue dicho en el arte de canto dorgano . hablando en la diminuçion que se haze por color y en la inperfetion hecha por color | mas si entre estas figuras de color que se sesqualteran se hallaren figuras blancas pasaran en el conpas que al çirculo o semiçirculo conviene y si pareçieren pausas lo mismo valen

[página . 135 .]

que si fueran todas las figuras blancas | ca la pausa es estable en todo lugar no se mudando amas o amenos | es de notar que si las minimas enel çirculo o semiçirculo fueren puestas ternariamente ansi como . 3 . 6 . 9 . 12 . las tales minimas pueden pasar de tres entres y las . 6 . y . 12 . tanbien se pueden seminimar mas si fueren . 5 . 7 . 8 . en las . 5 . y . 7 . tres | y en las . 8 . 6 . pueden pasar ternariamente y los que sobran son seminimas | todo lo dicho se entiende estando de color adonde no ay conoçimiento siel . nº . no : por lo qual para que mas façilmente se conoscan quales son las ternarias se deuen señalar con una cifra ternaria en rriba de las ternarias con la qual toda duda se quita mas en las otras figuras maiores no ay neçesidad de tal çifra ternaria . *exemplo 152* de todo lo relatado || .

nota | es aon de notar que aon que arriba fue dicho que la sesqualtera se

---

(1) *corr. y add.*

[página . 136 .]

figuraba con figuras de color fue ansi dicho por no repuñar al comun vocablo | mas la verdad es que quando las figuras son halladas de color . o . es diminuçion la qual se haze en las figuras binarias o inperfection la qual se haze en las figuras sugetas al . nº . ternario | o . es .
que cosa emiolius : nº . que dizen emiolius que es lo mismo que sesqualtera . y es dicho de . emi . quod est dimidium et olon totus . como que tiene todo el menor y mas la media parte del mismo menor | y con rrazon tiene el mismo
que cosa sesqualtera : efecto en las figuras que la sesqualtera que es dicha de sesqui . quod est totum & altera . quasi continens . totus & dimidiam partem numeri minoris | y no se deue llamar proporçion por que la proporçion se haze de numeros figurados | mas este . nº . de numeros sub intelectos | los numeros figurados que declaren lo que el | segun algunos an errado poniendo en semejante canto los numeros de la proporçion sesqualtera | mas solas las figuras de color muestran la medida de la proporçion. |

. nota . es regla infalible que toda proporçion de maior desigualdad figurada en canto todas las figuras y pausas diminuie segun su potencia | mas la de menor desigualdad las figuras y pausas acrecienta segun su naturaleza. ||

. del genero subsuperparticularis .

subsuperarticulare: El genero subsuperparticularis es quando el . nº . menor es sobre puesto al maior y contenido del una vez sola con una parte aliquota del . nº . menor . como 2 . a . 3 . 3 . a . 4 . 4 . a . 5 . las especies deste genero son infinitas la primera es subsesqualtera la . 2ª . subsesquiterçia la . 3ª . subsesquiquarta y ansi contrariando alas del genero superparticularis con esta proposision . sub . en este genero el menor . nº . es igual al maior segun pareçe en las especies abaxo puestas : || :

[página . 137 .]

. de la subsequaltera .

La primera espeçie del genero subsuperparticularis es subsesqualtera contraria a la sesqualtera y hazese quando el . nº . menor conparado al maior y sobre puesto es contenido del una vez con una parte aliquota la qual a de ser la mitad del . nº . menor como . 2 . a . 3 . o . 4 . a . 6 . o . 6 . a . 9 . en esta proporçion dos figuras son iguales en la medida del conpas . a . 3 . sus semejantes en nombre y cantidad . acreçentando se a cada una la mitad de proprio valor | y figurase en el canto deste modo. 2. | 4. | 6. | y destruiese pareçiendo la sesqualtera. | como pareçe en la 3. | 6. | 9. | sigiente demostraçion | .

. sub sesqualtera |

exemplo 153.

nota . Esta proporçion se puede declarar con canon que diga crescat ni dimidius . por que no es otro su efecto sino acreçentar alas figuras la mitad de aquello que son | .

| de la proporçion sesquiterçia | .

La segunda espeçie del genero superparticularis es sesquitercia esta se haze quando el . . nº . maior comparado al menor y sobre puesto lo contiene una vez y mas la terçera parte . s . del . nº . menor ansi como . 4 . a . 3 . 8 . a . 6 . 12 . a . 9 . en esta proporçion . 4 . figuras del . nº . maior son iguales . a . 3 . del . nº . menor siendo de un nombre de manera que qualquier de las quatro se diminuie perdiendo la . 4ª . parte y figurase en el canto en esta manera . 4 . |8 , |12 . | | y destruiese de su contraria immediate . puesta : o del 3 . |6 . | 9 . | çirculo o semiçirculo como pareçe en la sigiente demostraçion |

[página . 138 .]

exemplo 154.

· no . es de saber que todas las veces que . la 2ª . boz del exemplo fuere sin proporçion alguna la otra boz mas alta que con ella concorda podra no aver respeto alas figuras pasadas en el figurar de los numeros segun que se muestra en la sesquiterçia pasada |

· no . algunos quisieron figurar la sesquitercia con el semi çirculo al reues ansi Ɔ . lo qual es muy reprehensible y careçe de arte y razon mas esta en uso pareçiendo ansi . Ɔ . duplarse de. aquello que era enstando al derecho | y si tuviere virgula quadruplarse y por estas operaçiones tienen los nombres duplo y quadruplo como ya esta dicho en su lugar. ||

de la subsesquiterçia proporçion. |

La segunda espeçie del genero subsuperparticularis es subsesquitercia la qual se haze quando el . nº . menor es contenido del maior una vez y mas la su terçera parte . s . del . nº . menor ansi como . 3 . a . 4 . 6 . a . 8 . 9 . a . 12 . en esta proporçion tres figuras son iguales en medida de conpas . a . 4 . sus semejantes en nombre de modo que qual quier destas tres figuras reçibe de aumentaçion aquello que su contraria perdio | y figurase en el canto en esta manera . 3 . |6 . | 9 . | y destruiese si la contraria ynmediate viene como pareçe 4 . |8 . |12 . | en la presente demostraçion | .

| *subsesquitercia* |

[página . 139 .]

exemplo 155.

| de la sesquiquarta proporcion |

La terçera especie del genero superparticularis es sesquiquarta la qual se haze quando el . nº . maior contiene al menor una vez y masla . 4ª . parte del . nº . menor ansi como . 5 . a . 4 . 10 . a . 8 . 15 . a . 12 . en esta proporçion cinco figuras son iguales . a . 4 . en medida de conpas y figurase en el canto en este modo . 5 . | 10 . | 15 . | y destruiese de la subsesquiquarta ynmediate puesta . 4 . | 8 . | 12 . | segun pareçe en la demostraçion abaxo puesta .

| sesquiquarta proporçion |

exemplo 156.

| de la proporçion subsesquiquarta . |

La terçera espeçie del genero subsuperparticularis es subsesqui quarta la qual es quando el . nº . maior es contenido del menor una vez y mas la . 4ª . parte del . nº . menor como . 4 . a . 5 . 8 . a . 12 . 12 . a . 15 . en esta proporçion quatro figuras son iguales en cantidad y medida de conpas a . 5 . sus semejantes en nombre . y escriuese en el canto ansi |

. 4 . | 8 . | 12 . | y destruiese pareçiendo su contra (1) | inmediate
. 5 . | 10 . | 15 . | segun pareçe en la presente demostraçion |

[página . 140 .]

del genero parciente y subsuperparciente :

. sub sesquiquarta proporçion .

exemplo 157

desta manera prosigen todas las especies destos dos generos en la de maior desigualdad . diminuiendo el . nº . maior para que se iguale con el menor y en el de menor desigualdad aumentando sienpre la parte . del . nº . menor . Verbi gracia en la sobrescrita proporçion . s . subsesquiquarta . para que quatro semibreues puedan alcançar la medida de çinco semibreves y su cantidad . augmentase una seminima a cada semibreve las quales juntas hazen quatro pues juntos quatro semibreves de que el procreado fue conpuesto y el procreado hazen . 5 . semibreves
. nota . yguales y comensurados a los . 5 . y ansi como aqui se augmento la quarta parte, ansi en las otras sige el augmentar aquel exceso que a de la maior cantidad a la menor . s . en la subsesquiterçia . la . 3ª . parte en subsesqualtera la mitad del . nº . menor y la misma orden sigen las otras proporciones de menor des igualdad. |

. del genero superparciens y subsuperparciens .

El tercero genero de maior desigualdad es superparciens y hazese quando el maior . nº . contiene al menor una vez y una parte no aliquota del . nº . menor conpuesta de muchas aliquotas la qual parte no aliquota

[página . 141 .]

si tuviere dos partes del . nº . menor llamarse a superbiparciens tomando del dos que exçedio al . nº . menor | ytem toma esta proporçion nombre del . nº . que es exçedido ansi como terçias, quartas, quintas et . cy . como si dixesemos . 5 . a . 3 . diriamos que la tal proporçion era superbiparçiens tercias | mas si fuesen . 7 . a . 4. llamarsea supertriparciens quartas y ansi del exçeso tomara el . bi . o tri . o quadri. o quincu . poniendo siepmre parciens ençima de qualquier dellos que quiere dezir paritas . s . la igualdad y . bi . o tri . o quadri . & . cy . dos o tres o quatro o cinquo . sobre puxa sobre la igualdad del . nº . menor las especies deste genero son infinitas la primera superbiparçiens la segunda supertriparçiens, la . 3ª . superquadriparçiens, la . 4ª . superquincupar-

(1) *add.* = -ria.

çiens . la . 5ª . supersexenparçiens | y ansi sin fin | por los nonbres numerales con las adiçiones que la especie da a la proporçion || .

. de la proporçion superbiparciens tercias .

☾ La primera espeçie del genero superparciens es superbiparciens tercias la qual se haze quando el . nº . maior contiene al menor una vez y mas una parte aliquota conpuesta de dos aliquotas del . nº . menor ansi como . 5 . a . 3 . 10 . a. 6 . 15 . a . 9 . el 5 . contiene al . 3 . y mas dos partes aliquotas del . nº . menor y lo mismo son los otros numeros en los quales el exceso del . nº . maior tiene dos partes del . nº . menor | en esta proporçion çinco figuras son yguales en la cantidad y medida de conpas . a · 3 . sus semejantes en nombre y figurase en el canto en esta manera . 5 . | 10 . | 15 . | y destruiese de la subsuperbiparçiens ter- | 3 . | 6 . | 9 . | cias si inmediate la sigiere segun muestra la presente demostracion. ||

. superbiparçiens tercias .

[página . 142 .]

. *del genero multiplex superparticulare y submultiplex superparticulare :*

exemplo 158.

· subsuper-parciente :

El genero subsuperparciens es quando el . nº . menor es comparado al maior y contenido del una vez y mas la parte no aliquota del . nº . menor segun que hizo en su contrario | Este genero se iguala al maior en cantidad | las especies deste genero son las de su contrario añadiendo sienpre . sub . a los nombres de las especies . s . subsuperbiparciens tercias subsuperbiparciens quintas . et . c.

. *de la proporçion subsuperbiparciens tercias* .

La primera especie del genero subsuperbiparciens es subsuperbiparciens tercias . la qual se haze quando el . nº . menor es conparado al maior y contenido del una vez y mas dos partes aliquotas hechas de dos tercias partes del . nº . menor ansi como . 3 . a . 5 . o . 6 . a . 10 . 9 . a . 15 . y ansi sin fin . en esta proporçion . tres figuras del . nº . menor son iguales a . 5 . sus semejantes del . nº . maior | y figurase en el canto desta manera . 3 . | 6 . | 9 . | y destruiese de la contraria si ynmediate pareçe segun 5 . | 10 . | 15 . | muestra la presente demostraçion .

subsuperbiparciens tercias .

exemplo 159.

☾ del genero multiplex superparticularis y submultiplex superparti-

[página . 143 .]

cularis el genero multiplex superparticularis y quarto de maior desigualdad conpuesto de dos primeros . s . de multiplex y superparticularis es quando el maior . nº . conparado al menor lo conprehende ensi muchas

vezes y mas una parte aliquota del . nº . menor las especies deste genero son infinitas . la primera es dupla sesqualtera proçediendo por los grados de sus sinplices . s . multiplex y superparticularis | segun los numeros de que constare ansi como 5 . a . 2 . dupla sesqualtera . 7 . a . 3 . dupla sesquitercia . 9 . a . 4 . dupla sesquiquarta . 11 . a . 5 . dupla sesquiquinta | y desta manera proçeden en este grado dupla . el segundo grado o espeçie proçede por tripla con las especies de superparticularis ansi como . 7 . a . 2 . tripla sesqualtera . | 10 . a . 3 . tripla sesquiterçia . 13 . a . 4 . tripla sesquiquarta . 16 . a . 5 . triplasesquiquinta . &c | . y desta manera se hallaran las infinitas especies que este genero tiene sigiendo la sobre dicha orden y tomando sienpre el dupla o tripla o quadrupla . y ansi de las otras | de las vezes que el . nº . maior contiene en si al menor y la sesqualtera o sesquiterçia o sesquiquarta &. cs. del exçeso segun se hizo siendo el genero superparticularis sinplex .

. de la proporçion duplasesqualtera .

La primera especie deste genero multiplex superparticularis es dupla sesqualtera la qual se haze quando el . nº . maior contiene al menor dos vezes . y mas una parte la qual sea la mitad del . nº . menor ansi como . 5 . a . 2 . 10 . a . 4 . 15 . a . 6 . & cs . en esta proporçion çinco figuras son iguales a dos sus semejantes en nombre y medida de conpas y figurase en esta manera . 5 . | 10 . | 15 . | y destruiese si inmediate pareçiere la contraria 2 . | 4 . | 6 . | subdupla sesqualtera como parece en la presente demostraçion | .

. duplasesqualtera .

exemplo 160.

[página . 144 .]

submultiplex superparticulare. al genero multiplex superparticularis se opone submultiplex superparticularis . quarto genero de menor desigualdad . el qual se haze quando el numero menor es contenido del maior muchas vezes con una parte aliquota el qual . nº . menor es igual al maior en cantidad y medida de conpas . Las especies desta genero son infinitas . | y en diuersa manera halladas las quales proceden por los grados de las especies de los generos de que son conpuestas . s . por dupla y sesqualtera . & cs . con esta proposision . sub . yunta . a todas . ca esta proposision . haze conoçer el genero de menor desigualdad de manera que qualqier espeçie de qualqier genero que sea junta con esta proposision sub . luego es hecha de menor desigualdad y son los numeros traspuestos . s . conparado el menor al maior de donde se haze la menos desigualdad .

. de la proporçion subduplasesqualtera .

La subdupla sesqualtera primera espeçie del genero sub multiplex superparticularis . es quando el nº . menor conparado al maior es contenido del dos vezes y mas la mitad ansi como . 2 . 5 . 5 . a . 10 . 6 . a . & cs . en esta proporçion dos figuras son iguales a çinquo sus semejantes en nombre y cantidad y figurase en el canto en esta manera

. 2 .	4 .	6 .	y destruiese pareçiendo su contraria | ynmediate puesta
. 5 .	10 .	15 .	como pareçe en la sigiente demostraçion || .

. *subdupla sesquallera* .

exemplo 161.

[página . 145 .]

. del genero multiplex . subparciens y submultiplex superparciens :

☾ El genero multiplex superparciens y quinto de maior desigualdad se haze quando el . nº . maior contiene al menor muchas veces y una parte no aliquota conpuesta de muchas aliquotas ansi como . 8 . a . 3 . o . ï i . a . 4 . las especies deste genero son infinitas . la primera proçede por la primera de multiplex con las de superparciens que yuntas danbas sonara dupla superparciens y lo mas . 5 . bi . tri . quadri . & . cs. procedera segun la orden de las superparcientes ansi | duplasuperbiparciens duplasupertriparciens duplasuperquadriparciens . & . cs . y lo mas que a las superparcientes se junta . s . el nombre del . nº . menor a estas se juntara como si fuese hecha conparaçion en estos numeros | . 5 . 8 . a . 3 . proçederia duplasuperbiparciens tercias mas si fuesen. | ïi . a . 4 . sera duplasupertriparciens quartas | mas si fuesen | . i4 a . 5 . hara duplasuperquadriparciens quintas . & cs . mas si proçedieremos por la segunda de multiplex . s . tripla podemos a ella ayuntar qualqier de las especies superparcientes como si dixesemos | ïi . a . 3 . tripla superbiparciens tercias | mas si fueren | . 15 . a . 4 . triplasupertriparciens quartas mas si fueren . 19 . a . 5 . triplasuperquadriparciens quintas y ansi proçedera por todas las especies. |

. de la proporcion dupla superbiparciens tercias .

La primera especie del genero multiplex superparciens es dupla superbiparciens tercias la qual se haze quando el . nº . maior contiene al menor dos vezes y mas una parte no aliquota conpuesta de dos aliquotas del . nº . menor ansi como . 8 . a . 3 . 16 . a . 6 . 24 . a . 9 . & . cs. en esta proporçion ocho figuras son iguales a . 3 . sus semejantes en nombre y cantidad . y figurase en el canto en esta manera y destruiese de su contraria | segun muestra la presente demostraçion . |

. 8 .	16 .	24 .
. 3 .	6 .	9 .

[página . 146 .]

. duplasuperbiparciens tercias |

exemplo 162.

submultiplex superparciens : ☾ El genero submultiplex superparciens y quinto de menor desigualdad contra[rio] al multiplex superparciens . es hecho quando el . nº . menor es conparado al maior y contenido del muchas vezes con una parte no aliquota conpuesta de muchas aliquotas ansi como . 3 . a . 8 . 3 . a . 11 . 3 . a . 14 . en este genero el . nº . menor es igual al maior en valor y medida de conpas como en los otros generos de menor desigualdad | las especies deste genero son infinitas como las del multiplex

superparciens las quales se haran deste genero quando a ellas se juntare la preposision sub . y en tal conuersion el . nº . menor es conparado y sobre puesto al maior . y las especies deste genero sigen la orden del multiplex con las de superparciens segun hizo su contrario |

. de la subduplasuperbiparciens tercias |

exemplo 163.

La primera especie del genero submultiplex superparciens es subdupla superbiparciens tercias la qual se haze quando el . nº . menor es contenido del maior dos vezes con dos terceras partes del nº . menor ansi como . 3 . a . 8 . 6 . a . 16 . 9 . a . 24 . y ansi sin fin | en esta proporçion tres figuras son iguales en valor y medida de conpas a ocho sus semejantes en nombre y cantidad y figurase en el canto desta manera

. 3 .	6 .	9 .	y destruiese de su contraria segun | pareçe en la si-
. 8 .	16	24 .	giente demostraçion

[página . 147 .]

. subduplasuperbiparciens tercias .

vistos los çinco generos de maior desigualdad con los çinco de menor desigualdad y algunas de sus especies por las quales el diligente letor sacara las mas que quisiere | es de saber que diuersas especies | destos generos pueden ocurir en el canto ansi como | dupla . tripla . quadrupla . & . cs. y pueden aon ser de diuersos generos ansi de los generos de maior desigualdad como de los de menor desigualdad las quales tendran el efecto que a ellas conviene | y ansi la una proporçion sera destruida por la oposision de [de] otra qualqier o contraria o de otra qualqier genero o de ygualdad . o de des igualdad.

. LIBRO TERÇERO : CAPITOLO 2º .

Capitolo . 2º. . de las opiniones contrarias al arte .

Son algunos que figuraron las proporçiones con çirculos y semiçirculos figurando la dupla ansi . Ɔ . lo qual aon que atras ansi esta llamado fué por no repugnar al comun vocablo el qual si de inproviso se quisiera quitar hiziera sentimiento | y lo mismo a sido en las otras partes poniendo el comun vocablo por no quitar la atençion de la materia al letor . mas si la verdad dellos se buscare sera hallada | y tanbien llamose ansi por el efecto que tiene de doblar . segun se halla en muchas obras antiguas y modernas.

Figurar otrosi la quadrupla desta manera . ⏀ . 2. vel. sic.¦ | ₵ 2 . lo qual aon que sea verdad que dos duplas hazen una quadrupla no

[página . 148 .]

enpero deuen dezir que la virgula es dupla mas diminuçion virgular . como ya es dicho | y si quisieren dezir que el mismo efecto tiene que la dupla por lo qual con la otra dupla haze quadrupla proporçiona | esto

se responde que nunca dos proporciones se figuran en canto para declaraçion de una | y ansi como es erronea cosa figurar la sesqualtera sobre el . nº . emyolius . pues el . nº . sin las çifras haze alas figuras obrar lo que con las çifras ansi es erronea cosa y manifesta figurar la quadrupla con diminuçion . y . nº . mas con una sola señal se deue figurar . s . con la çifras ansi . 4 . 1 . o . con señal de semiçirculo quadruplo ansi . ⊅ . por que esta en uso de los musicos teoricos y praticos . y por que . frustra fiunt per pauca que posunt fieri per pauciora suelen aon figurar la sesqualtera ansi O . Ↄ . haziendo conparaçion del semiçirculo con la perfecta prolaçion al çirculo con la inperfecta prolaçion | con lo qual qieren mostrar la sesqualtera | lo qual careçe de toda arte y rrazon . por que el semi çirculo declara el breue inperfeto tener dos semibreves | y el çirculo declara el breve ser perfeto y tener tres semibreves pues dos semibreves del semiçirculo . a . 3 . del çirculo hazen subsesqualtera proporçion | mas si . 3 . minimas de la perfeta prolaçion . s . las que el semibreve tiene fueren conparadas alas dos . haran sesqualtera . lo qual todo no puede ser por que el semiçirculo esta al reves | mas pudieran estar estas proporçiones algo mejor si estuvieran deste modo | . O . | C . en la qual signaçion avia conparaçion. | respetiua 3 . 2 . s . Ç . | C . tres semibreves quel el çirculo vale a a dos que el semiçirculo tiene | y lo mismo de los semiçirculos | . s . de la perfeta prolaçion a la inperfeta | lo qual aon es repugnado de los teoricos maxime de franquino en el tratado de musica pratica hablando de la proporçion sesqualtera | no menos hierran losque figuran la sesquiterçia con semi-

[página . 149 .]

çirculos ansi . C . Ↄ . mostrando el . nº . maior que es el . 4 . salir del semiçirculo al reves y el . 3 . de la perfeta prolaçion de los quales hazen la tal proporçion | como este mas clara subsesquitercia | mas esto podia estar desta manera mejor . Ↄ . | mostrando los . 4 . alos . 3 . lo qual antes mostrava . 3 . a . C . | 4 . | como sea claro lo uno y lo otro . estar mal . y no se poder hazer | pues dexados todos los en bancamientos que estas sobre dichas cosas consigo traen y su confusion en lugar de declaraçion a solo aquello nos deuemos allegar que el arte . sacada de la rrazon hallo y tiene . que son los numeros.

LIBRO TERÇERO : CAPITOLO 3º.

nota . capitolo : 3º. De como se saca una proporcion de dos yguales y desyguales y se muestra el exçeso que . a la una a la otra segun franquino en el tratado de harmonia musicorum instrumentorum . libro . primero : capº :decimo nono | y en otros lugares se halla en otra manera a las quales exçede esta en façilidad. para saber en que manera dos proporciones iguales hazen una proporçion esta manera | se deue tener puestos los numeros de las proporçiones que an de constituir la proporçion en esta manera . s . dos duplas o otras quales quier ansi | 2 — 1 | luego multiplico el . nº . maior de una por el maior de la | 2 — 1 | otra . s . el . 2 . dos

(margin: dos iguales hazen una proportion :)

vezes hazen . 4 . y luego un menor por el otro diziendo una vez uno es uno pues . 4 . a . 1 . es quadrupla | y nota que qualesqier proporciones puestas en diuersos numeros aon que sean de diuersos generos muestran la proporçion en que consisten | como si las dos duplas fuesen puestas en diuersos numeros ansi | . 2 — 1 . / . 12 — 6 . | el maior . nº . de una multiplicado por el maior de la otra hazen . 24 . luego los menores multiplicados uno por otro hazen . 6 . pues . 24 . a . 6 . es proporçion quadrupla lo mismo sera entre . | 8 — . 4 . / 4 — . 2 . | y lo mismo se hallara entre dos triplas ansi | 3 — 1 / 3 — 1 | esta es regla infalible.

[página . 150 .]

Esta misma regla se tiene en las superparticulares y superparcientes como si puestas dos sesqualteras en esta manera . | 3 — 2 / 3 — 2 | y se multiplicase un tres por el otro | hazian . 9 . y luego un -2- por. el otro -2- haran . 4 . pues . 9 . a . 4 . hazen dupla sesquiquarta . lo mismo sera puestas en diuersos numeros como si fuesen | 6 — 4 / 9 — 6 | y multiplicados en la misma manera seis vezes nueve son . 54 . y luego quatro vezes seis son . 24 . pues . 54 . a 24 . hazen duplasesquiquarta | mas si dos superbiparcientes tercias fueren en iguales numeros . o . en diuersos haran duplasuperseptimparciens decimas octauas en esta manera | 5 — 3 / 5 — 3 | y lo mismo es con estos numeros . | 10 — 6 / 15 — 9 | pues . multiplicando los maiores . un por otro | y los menores lo mismo | aquello que de las tales multiplicaciones saliere hara la sobre dicha proporcion | puess este modo se deue tener en hazer una proporçion de dos yguales |

dos desiguales hazen una proportion.

Esto mismo sera guardado si quisieremos sacar una proporçion de dos desiguales . s . multiplicar los maiores numeros y los menores y lo que dellos resultare seran los terminos de la proporçion futura como si fuesen sesqualtera y sesquitercia los dos numeros de los quales queremos sacar la proporçion . puestos ansi | 3 — 2 / 4 — 3 | multiplicando el maior de una por el maior de la otra hazen . 12 y luego un menor por otro hazen 6 . pues . 12 . a . 6 . es dupla | lo mismo sera puestos desta manera . s . una proporçion con sinplices numeros y la otra de conpuestos ansi | 3 — 2 / 12 — 9 | multiplicando el . 3 . por el . 12 . haze. 36 . y el . 2 . por el . 9 . haze . 18 . pues . 36 . a . 18 . es dupla | y nota que lo que una propor-

[página . 151 .]

çion lleva a la otra siendo conpuesta de maiores numeros no le haze por eso exçeder a la otra de manera que no sea lo que de anbas resultare lo que fuera si fueran anbas iguales por que sienpre un . nº . multiplicado por el otro . o . es igual . o desigual multiplicase como pareçe en la presente | 3 — 2 / 48 — 36 | pues multiplicado el . 3 . por el . 4 8 . son . 144 . luego los . 2 . por el . 36 . produzen . 72 . pues . 144 . a 72 . haze dupla proporçion | una sesquitercia y una sesquioctaua hazen una sesqualtera en este modo | 4 — 3 / 9 — 8 | multiplicados los numeros como dicho es hazen la proporçion | [sesqualtera] . una sesqual-

tera y una sesquioctaua hazen una superundecimparciens sextas decimas con estos numeros . 27 . a . 16 | mas una dupla y una sesqualtera hazen una tripla en esta manera | 8 — 4 / 12 — 8 | mas es de notar que si proporçion de menor desigualdad es junta a otra de maior desigualdad para que hagan proporçion . en tal parte lo que dellos resultare menor sera que qualqier de los conponientes | ansi como una sesqualtera y una subsesquitercia en esta manera o en otra . | 3 — 2 / 3 — 4 | multiplicando el . 3 . por el . 3 . hazen . 9 . y el . 2 . por el . 4 . son . 8 . luego . 9 . a . 8 . es sesquioctaua menor que la sesqualtera y que la sesquitercia esto es ansi siendo las proporciones desemejables y en el genero multiplex y superparticularis tan solamente | y en sus conpuestos | mas en las superparcientes aquello que de las dos proporciones ansi puestas resulta maior es que ninguna de las conponientes . exemplo . 7 — 4 / 3 — 5 | multiplicados los numeros como es dicho es . hazen los siete por los tres . 21 . y los . 4 . por los . 5 . hazen . 20 . pues . 21 . a . 20 . es sesquivigesima | maior que ninguna de las conponientes . s . que la supertriparciens quartas y que la subsuperbiparciens tercias | Esto mesmo sera hallado en otra qualqier propor-

[página . 152 .]

de una maior saca una menor: çion | de como se saca una proporçion menor de otra maior la qual muestra el exçeso que la una. haze a la otra .

Nota . (A)

Si conparamos una proporçion maior aotra menor en esta manera | 3 ╳ 2 / 4 3 | luego multiplico el . nº . maior de la maior | por el menor de la menor que es . tres por tres salen . 9 . y luego el menor de la maior por el maior de la menor que es . 2 . por el . 4 . salen . 8 . pues conparados | 9 = 8 | es sesquioctaua | luego la sesquioctaua es la

---

(A) nota que toda desigualdad se reduze ala igualdad en esta manera poniendo dos proportiones de una espetie en diuersos numeros ansi como dos . duplas . o . otras quales qier ansi . 2 . 4 . 8 . el . 4 . al . 2 . el . 8 . al . 4 . son en proportion dupla y ansi seran todas las que qisieremos hazer . puestas pues en este modo . s . 2 . 4 . 8 . y luego del . 4 . lleuando el primero numero que es . 2 . queda en dos . del . 8 . lleuando el primero que es . 2 . restan . 6 . y luego el segundo dos uezes . s . 2 . restan . 2 . que es la igualdad que buscamos . s . todos los tres numeros ser iguales esto mismo sera poniendo una quadrupla en este modo | . 8 . 32 . 128 . los 32 . alos . 8 . y . los . 128 . alos . 32 . están en proportion quadrupla la qual se quatro uezes se diminuira vendran todos los numeros a ser . 8 . esto se tendra en las multiplices . s . restar iguales los numeros .

Mas en las superparticulares la primera spetie haze la primera mmltiplice . la . 2ª . la segunda en este modo sobredicho 4 . 6 . 9 . pues luego pongamos los quatro ansi . 4 . y de los . 6 saquemos el primer numero que son quatro y quedan . 2 . y de los nueve saquemos el primer que son . 4 . y quedan . 5 . y luego el segundo dos uezes . 5 . 2 hazen . quatro . luego no queda sino uno pues puestos ansi el primero y lo que quedo del segundo y terçero . hazen la dupla proportion . s . 4 . 2 1 . estas dos duplas salen de dos sesqualteras : las superpartientes hazen las superparticulares segun que e dicho : las multiplices superparticulares diminuidas como arriba es dicho de dos duplas sesqualteras . sale sola la sesqualtera . y en las multiplices superparcientes esta misma orden guardada de dos . duplas superbipartientes . tercias. sale una superbiparciens . tercias : esto tiene sienpre uerdad :

diferencia o exceso que la sesqualtera haze ala sesquitercia | pues quitada la sesquioctaua de la sesqualtera queda sola sesquitercia | mas si de la sesquitercia quitaremos una sesquioctaua quedara superquincuparciens uigesimas septimas en estos numeros | 4 3 / 9 8 | los quales multiplicados como dicho es . s . maior de la maior por menor de la menor . y menor de la maior por mayor de la menor . s . 4 . por 8 . son . 32 . y luego . 3 . por nueve son 27 . pues . 32 . a . 27 . es proporçion superquincuparciens vigesimas septimas | aesta ymitaçion podemos hazer todas las proportiones que queremos |

LIBRO TERÇERO : CAPITOLO 4°.

nota nota en que manera se sacan tres proporciones de dos . s . la una que sea el exçeso de la una a la otra y las otras dos que sean las mismas de donde se saco el exçeso y entre las quales . ha . el tal exçeso | para lo qual puestas las proporciones como arriba es dicho y multiplicados en la misma manera que arriba se muestra claramente en este modo . | 3 2 / 4 3 | multiplicados los numeros . s . maior de la maior por menor de la menor | y menor de la maior por maior de la menor | de los . 3 . por . 3 . salen . 9 . de los . 2 . por . 4 . salen . 8 . luego un menor por otro salen . 6 . puess . puestos enesta manera . 9 . 8 . 6 . el . 9 . al . 8 . sesquioctaua que es el exçeso que la sesqualtera haze a la sesquitercia | pues para ver de donde salio esta

[página . 153 .]

sesquioctaua digamos ansi | . 9 . a . 6 . sesqualtera y luego . 8 . a 9 . 6. sesquitercia | luego entre la sesqualtera y la sesquitercia ha . una sesquioctaua | de manera que entre los tres numeros son todas tres proporciones . |

página . 153 .]

. no . Es de saber que las proporciones multiplices aquellas son maiores que de maiores numeros constan . |

. no . las superparticulares aquellas son maiores que de menores numeros constan . |

. no . las superparcientes aquellas son maiores que de maiores numeros constan esto se entiende entre vere similes ansi como entre una terçera maior y menor . entre el semitono maior y menor | entre los quales yntervalos aquellos son maiores que de maiores numeros constan . mas si esto quisieremos aueriguar en toda parte no avra lugar . por que una septima maior es que el ditono y que el semiditono . enpero consiste en menor proporçion que la menor . como sea maior intervalo dyapente y tono que dyapente y semitono . |

. no . Es de saber que la menor de las multiplices es mayor que la maior de las superparticulares . y superparcientes esto se entiende de aquellas proporciones que vienen destos generos sinplices y en sinplices especies.

LIBRO TERÇERO : CAPITOLO 5º

capitolo : 5º:

La demostraçion de los semitonos . maior y menor .·. || .

Comun opinion es de los musicos teoricos que la musica . sensu veteres musici perceperunt . racione considerauerunt , se ade entender de la musica especulatiua en la qual la rrazon es maior potencia que no el sentido luego la pratica que oy dia tenemos de especulativa consta | pues para esta tal rrazon y sentido es menester el uno para percebir y el otro para diçernir por que con el sentido perçebimos y con la rrazon yuzgamos y desta manera se conoçen los intervalos distar unos delos otros mas o menos y no dezir como algunos quieren dezir : el oydo me dize que esta este sonido mas alto o mas baxo que este otro , alos quales

[página . 154 .]

yo digo ansi qual es alguno de los mortales que dexe de saber que los çinco sentidos no pueden pasarse uno en otro o tomar sus ofiçios . exemplo . con la vista vemos y con los oydos oimos . mas si taparemos los oydos . no veremos y oyremos por los ojos | mas si viendo algo quisieremos juzgar si es blanco o negro , corto o largo : entonçe la uista es hecha numcio o ynstrumento para que por tal medio la rrazon . diçierna la tal cosa | y ansi lo es el oydo y otro qualqier delos çinco sentidos : por que oyendo el oydo ora acorde ora no del oydo es perçebir el tal son . de la rrazon diçernir si va alto si baxo pues . que el diçernir
·no. es de la rrazon como señora veamos que cosa es rrazon . | racio est potençia anime sensibilis atque racionabilis & usus potenciarum . pues veamos lo que disçerne entre los dos semitonos que dizen . s . maior y menor . puestos rrazonables y proporçionalmente : paro lo qual es menester poner una sesquitercia en la qual consiste el dyatesaron en esta manera . 4 . a . 3 . desta si sacaremos una sesquioctava . s . un tono . puestas las dichas sesquitercia y sesquioctava en este modo | 4 — 3 | multiplicando el . 4 . por el . 8 . salen . 32 . y luego . el . 3 . | 9 — 8 | por . el . 9 . salen . 27 . pues conparados . 32 . a . 27 . hazen proporçion superquinçuparciens vigesimas septimas que es semiditono o terçera menor | pues desta terçera menor sacando un tono resta un semitono y sacarse a como arriba . s . multiplicando los numeros como es dicho y lo que dellos saliere sera lo que queda de la terçera menor . s . la proporçion del semitono y ponense los numeros ansi | 32 . 27 . | de cuia multiplicaçion salen estos numeros . s . 256 . a . | 9 . 8 . | 243 . los quales hazen proporçion . super . 13 . parciens ducentesimas quadragesimas tercias que es el semitono que queda sacado el tono de la terçera

[página . 155 .]

menor | mas si sacaremos este semitono de un tono lo que quedare sera el otro semitono y sacase segun que ariba esta dicho y destos numeros . | 9 . 8 | pues multiplicados los . 9 . por los . 243 . salen . 2187 . | . 256 . 243 . | y luego los . 8 . por los . 256 . salen . 2048 . pues conparados . 2187 . a . 2048 . hazen proporcion . 139 . parciens . 2048 .

que es el semitono maior el qual si fuera cantable quedara en estos numeros . s . 2187 . a . 2048 quando dela terçera menor se saco el tono | mas por ser menor quedaron los numeros . 256 . a . 243 . s . semitono menor cantable como sea claro que la terçera menor consta de tono y semitono menor cantable | y sy alguno dixere que aquel que quedo sacado el tono dela terçera menor es el semitono maior a esto se responde que las proporçiones superparcientes aquellas son maiores que de maiores numeros constan . esto se entiende entre verisimiles como entre una terçera maior y menor que la maior consta de maiores numeros que son estos . 81 . a . 64 . proporçion superseptedecim parciens sexagesimas quartas : y la menor en estos numeros . 32 . a . 27 . proporçion superquincuparciens vigesimas septimas . segun que ariba fue dicho | . En otra manera se muestra mui claramente el semitono maior ser incantable [en el genero diatonico : = *add* .] y el menor cantable y es en esta manera sabido que el tono tiene . 9 . comas y que el semitono maior tiene las . 5 . y el menor las . 4 . las quales juntas hazen . 9 . que es el tono resta mostrar claro lugar adonde se vea todo uno y otro semitono y la coma en medio | para lo qual si dixeremos . ut . re . tono . de entre . dsolre . y elami . afefaut . y luego agsolreut . re . mi . tono . y luego de gsolreut arriba semitono menor . s . mi . fa . pues si de . alamire abaxo hazemos el sostenido . s . mi . entre alamire y gsolreut dos semitonos menores cantables se hallan . s . 8 . comas pues entre el primero semitono que diximos . s . fa . y el otro . s . mi . una coma se halla . esto ueemos enel genero chromatico diuidiendo el semitono en . dos . diesis . s . en dos y dos comas que son . 4 . s . el semitono menor . el qual si fuese maior tendria dos diesis y coma . lo que no puede ser por que los diesis son iguales los quales iuntos hazen . 4 . comas que es semitono menor : esto muestran claro los dos semitonos entre gsolreut y . alamire . y una coma . los quales si fuesen maiores

[página . 156 .]

el . fa . y el . mi . serian en un mismo trasto mas por que son menores y de . 4 . comas cada uno y enel medio la coma por esto siempre estas bozes son : contrarias . s . fa . y . mi . no pueden estar en un sino y ansi se dize vulgarmente que en befa ♮ mi no ay mutança por que el fa no concorda . con el . mi . ni el . mi . con el . fa . y esto por que es . por la diferencia que esta en el medio . adonde si quisiesen dezir que son semitonos maiores esta clara la falsedad por que de dos semitonos maiores y coma . onze comas saldran como sea claro que el tono no tiene sino . 9 . comas | y si ansi fuese que el tono tuviese . 11 . comas . toda la musica estaria al reves de todo lo que aora tenemos lo qual absit saluo si ay alguno que le baste el animo a dezir que todo lo que aora tenemos es falso . y todos los que ansi lo tienen no saben nada lo qual no seria bien dicho pues se muestra eso suso dicho . s . que el semitono menor es cantable en los instrumentos que tienen aquel fa entre gsolreut y alamire y ansi lo an sentido toda la caterva delos

buenos musicos (1) cuios nombres seria cosa larga contar . mas ay que oy dia los ignorantes quieren contradezir alos que no solamente en esta arte mas aon en las otras de que esta consta | mas no es de admirar pues lo vemos que el teologo presume con la mucha o por mejor dezir ninguna humildad que es mas docto que san pablo el filosofo que aristoteles el retorico que çicero el musico que boeçio como si ellos fuesen mas que aquellos a los quales dios por espeçial don doto | pues resta que el semitono menor es cantable y el maior incantable | pues si queremos saber en que proporcion esta la coma saquemos el semitono menor del maior . segun arriba esta dicho . | 2187 . 2048 . | multiplicados salen estos numeros . s . 531 441 . y | . 256 . 243 . | . 524 288 . conparados uno a otro . s . maior a menor hazen esta proporcion . s . super . 7153 . parciens . 524 288 . que es la coma . |

LIBRO TERÇERO : CAPITOLO 6º.

estas son las proporciones en que consisten las consonançias y disonançias que estan dentro de una vigesima secunda començando del tono y dexando los semitonos por que ia auemos dicho las proporçiones de los

[página . 157 .]

semitonos y coma |

. tono .

El tono esta en proporçion sesquioctava con estos numeros . 9 a 8.

. terçera menor .

La terçera menor consiste en proporçion superquincuparciens . vigesimas septimas con estos numeros . 32 . a 27 .

. terçera maior .

La terçera maior consiste en proporçion superseptindecim parçiens . sexagesimas quartas con estos numeros . 81 . a . 64 .

. dyatesaron .

El dyatesaron consiste en proporçion sesquiterçia con estos numeros. 4 . a . 3 .

. el tritono .

El tritono consiste en proporçion superducentas septindecim parciens : quingentesimas decimas secundas . con estos numeros . 729 . a . 512 . [incompasible en composicion : = *add.*]

. el dyapente .

El dyapente consiste en proporçion sesqualtera con estos numeros . 3 . a . 2 .

el sindyapente .

El sindyapente consiste en proporçion . superducentas nonaginta

---

(1) ***add. marginal*** = hablando de los generos diatonico y chromatico diziendo ansi que proçeden por hemitonio . s . semitono menor esto se vee en ♮ mi . que es principio del diatonico . y entre fefaut y gsolreut . y entre . gsolreut y alamire . s. en los semitonos que son en la falsa . mi . boz de . ♮ . quadro .

quinqueparçiens . septim gentesimas uigesimas nonas con estos numeros. 1024 . a . 729 .

. la sexta menor .

La sexta menor consiste en proporçion superduçentas octaginta . duas parciens . quadrucentesimas octogesimas sextas con estos numeros 768 . a . 486 .

. la sexta maior .

La sexta maior consiste en proporçion superundecimparciens sextas decimas con estos numeros . 27 . a . 16 .

La 7ª . maior : La . 7ª . maior consiste en proporçion supertriginta-parciens 2as . 5as . 6as . inconpasible en la conposision : con estos numeros : 486 . a . 256.] .

. la septima [menor = *add.*] :

La septima [menor] consiste en proporçion superseptim parciens nonas : con estos numeros . 16 . a . 9 .

. el dyapason .

El dyapason consiste en proporçion dupla con estos numeros . 2 . a . 1 .

. la novena . [maior = *add.*]

La novena consiste en proporçion dupla sesquiquarta con estos numeros . 18 . a . 8 .

[la nouena menor :

La nouena menor consiste en proporçion dupla super . 2 . 6 . parçiens . 2as . 4as . 3as . con estos numeros : 512 . a . 243 . incompasible en composision : = *add.*]

[página . 158 .]

. la dezena menor .

La dezena menor consiste en proporçion dupla superdecim parciens . vigesimas septimas con estos numeros . 64 . a . 27 .

. la dezena maior .

La dezena maior consiste en proporçion supertriginta quatuor parciens . sesagesimas quartas con estos numeros . 162-164.

. la onzena menor . s. dyatesaron conposto :

La onzena menor consiste en proporcion dupla superbiparciens tercias con estos numeros 8 . a . 3 .

. la onzena maior . s . tritono conposto .

La onzena maior consiste en proporçion duplasuperquadrucentas viginti sex parciens . quingentesimas decimas secundas con estos numeros . 1438 . a . 512 .

. la dozena menor . s . octaua y sin diapente .

La dozena menor consiste en proporçion dupla supersexcentas decimas quintas parciens . septingentesimas bigesimas nonas con estos numeros . 2048 . a . 729 .

. la dozena . s . quinta conposta .

La dozena consiste en proporçion tripla con estos numeros . 6 . a . 2 .

. la trezena menor . s . octaua y sexa menor .

La trezena menor consiste en tripla superducentas quinquegenta parciens . quadrucentesimas octagesimas sextas con estos numeros . 1536 . a . 486 .

. la trezena maior . s . octaua . y 6ª . maior .

La trezna maior consiste en proporçion tripla supersexcuparciens sextas decimas con estos numeros . 54 . a . 16 .

. la quatorzena . s . dos septimas menores .

Nota (A)

La quatorzena consiste en proporçion tripla superquincuparciens nonas . con estos numeros . 32 . a . 9 .

. la quinzena .

La quinzena consiste en quadrupla proporçion con estos numeros . 12 . a . 3 .

. la sextadecima . s . dos ottauas y tono .

La sexta decima [mayor = *add.*] consiste en proporçion quadrupla sesqualtera con estos numeros . 36 . a . 8 .

[. la sexta decima . s . dos octauas y semitono menor :

La sexta decima menor consiste en proporçion quadrupla super quinquaginta . 2 . parciens ducentessimas quadragessimas tercias con estos numeros . 1024 . a . 243 .

[página . 159 .]

. la dezisetena menor .

La dezisetenamenor consiste en proporçion quadruplasupervigintiparciens vigesimas septimas con estos numeros 128 . a . 27 .

. la dezisetena maior .

La dezisetena maior consiste en proporçion quintupla sesquisextadecima con estos numeros . 324 . a 64 .

. la decimaoctaua .

La decima octaua consiste en proporçion quintupla sesquitercia con estos numeros . 16 . a . 3 .

. la dezinouena menor .

La dezinouena menor consiste en proporçion quintupla superquatuor centessimas setuagessimas parciens . setimsentesimas uigesimas nonas con estos numeros . 4056 . a 729 .

. la dezinouena [maior = *add.*] .

La dezinovena [maior] consiste en proporçion sextupla con estos numeros . 12 . a . 2 .

. la veintena menor.

La veintena menor consiste en proporçion septuplasuperoctuaginta duas parciens . quater centessimas octogessimas sextas con estos numeros . 3072 . a . 486 .

. la ueintena maior .

La veintena consiste en proporçion sextupla sesquitercia con estos numeros . 108 . a . 16 .

Las sobre dichas especies consisten en las sobredichas proporciones con los sobre dichos numeros o con otras semejantes .

(A) ℂ la decima . 4ª . maior consiste en proportion tripla superducentas . 4 . parciens , ducentessimas quinquagesimas sextas con estos numeros . 972. 256 .

LIBRO TERÇERO : CAPITOLO 7°.

Capitolo. 7°. . nota : ℭ tres son los generos de musica . s . diatonico . chromatico . enharmonico . el diatonico es aquel que en ajuntamiento de quatro bozes naturales proçede por tono y tono y semitono menor . ansi como de . gamaut . a cfaut . o de . are . a dsolre . o en otros semejantes.

no . El chromatico es el que proçede en quatro bozes por semitono y semitono y por tres semitonos . Esto es por semitono menor y maior y por tres semitonos ordenados : y por causa deste genero se hazen las diui-

[página . 160 .]

siones de los tonos para dezir en un sino dos semitonos como si dixesemos en fefaut . fa . y luego un semitono maior mas alto de fefaut . mi . el qual se señala dentro en fe faut y con esta señal de mi . ♯ . la qual esta puesta en lugar de este . ♮ . quadrado . de manera que para hazer el diatesaron proceder segun que boetio dize proçederemos en quatro bozes desta manera . como si dixesemos de . elami . a alamire . mi . fa . a fefaut . y luego en el mismo fefaut con esta señal de semitono mas alto . s . ♯ . que qiere dezir . mifa . a gesolreut : y luego un semitono maior con la misma señal . s . ♯ . de . mi . fa . a . alamire . los quales semitonos son cinco . s . dos maiores . y tres menores . que es un dyatesaron | nota que en este genero el semitono maior es cantable segun que pareçe en el pasado exenplo y en otras muchos . mas algo jntonable qiero dezir que no se puede bien jntonar aon que se cante | mas el uso de la tal jntonation puede ser tanto frequentada que se jntone perfectamente ⁘ es aon de notar que la conposicion de quatro partes en este genero es de mucha dificultad ansi por los jnteruales que el genero demanda no se poderen sienpre guardar . por que cosa fuerte seria auer de cantar . 4 . partes o bozes procediendo sienpre por semitono y semitono. y tres semitonos ora sean diferentes ora en uninterualo . y no menos es dificultoso hallar tantas diuersidades de pasos que en dos conposisiones no se ençierren la major parte de ellos . Es aon de notar que segun boetio no se proçede en el cromatico sino por semitono y semitono y por terçera menor incompuesta como . re . fa . o . mi . sol : mas io tengo que se debe proçeder por çinquo semitonos . y esto es lo que suenan las palabras de boetio que dizen el cromatico a partandose de la natural intençio y deçendiendo en mas [*aquí : palabras cortadas por el encuadernador*] por semitono y semitono y por tres semitonos : estos, hablando

[Margin notes: "nota |" beside "tesaron"; ". ojo :" beside "fectamente"; "ns ." beside "nes no se ençierren"]

[página . 161 .]

de los generos . son otros interualos que los antiguos an dicho ser cantables | los quales ami ver no son como el dela coma , por que no ai humano que tal entone por que lo minimo que dize boetio ser cantable es el diesis el qual tiene dos comas . mas saluo reverentia el nolo jntonara el tal diesis en el genero en harmonico o si en tal jntono naçio antes de nos en el qual tiempo la natura era mas perfecta de lo que aora es : por lo qual no es de mara villar que diga-

cantase | *exemplo 164* del progreso cromatico segun los . s . semi . tonos : y otros pasos mas instrumentales que para cantar :

[página . 162 .]

☾. nota que en este [o otro] genero [en un punto :] : subiendo el canto esta señal : ♯ es de semitono maior i esta . ♭ . de menor : y al contrario descendiendo el canto : esta . ♯ . de menor . y esta de maior : ♭ . — para cuia declaration es de saber que el tono tiene nueve comas o interualos minimos que el semitono menor : dos comas hazen un diesis : dos diesis un semitono menor que son quatro comas . y las otras çinco el semitono maior . los quales juntas hazen el tono conpuesto de nueve comas . [pues son muchos : interualos otros que es menester ser el conpositor auisado dellos para que no haga cosas in cantables y muy malas : *add* .]

[página . 163 .]

y para que mejor sea entendido este genero es de saber que todos los tonos se pueden diuidir en dos semitonos uno menor y otro . maior y los menores son diuididos en dos diesis que tiene cada uno dos comas y señallanse en esta manera : xx . señales diesis : semitonos menores de un punto a otro :

exemplo 165

: nota que los semitonos maiores son aquellos que en un mismo signo vienen y aquel intervalo que ay de un punto a otro se dize semitono mayor . y los maiores son estos semitonos maiores de un punto a otro :

exemplo 166

y por tanto fue dicho de suso que esta señal . ♯ muestra el semitono maior de un punto al otro subiendo y este . b . descendiendo : mas comun mente en el genero diatonico por señal de semitono menor se pone esto es del punto a que esta puesto al otro sigiente . los quales semitonos son hechos para entrar con terçera maior o menor . o con sexta maior o menor : por lo qual neçesario sera mostrar las terçeras maiores y menores : y las sextas maiores y menores y algunos yntervalos menores y ansi gradatim de los otros . considerando enpero que todo tono se puede diuidir en dos semitonos menores la diferencia entre ellos es la coma esto se ue entre gsolreut y alamire :

Estas son ocho comas . s . una menor que el tono que pareçen ser terçera y no lo es . el qual interualo es cantable :

exemplo 167

Es aon otro interualo menor que la terçera menor una coma los quales son tres semitonos menores mas el tal interualo es incantable :

exemplo 168

Estas son las terçeras menores :

exemplo 169

es aon otro interualo maior que la terçera menor una coma el tal interualo es incantable .

exemplo 170

es aon otro intervalo maior que la tercera menor un semitono menor el tal intervalo es incantable :

exemplo 171

Estas son las terçeras maiores .

exemplo 172

son aon otros interualos incantables entre la terçera maior i la sexta menor los quales no ponemos por que son faciles a quien los quisiere considerar : [ansi como tritonos sin diapentes . disonançias notas á todos : = *add* .]

[página . 164 .]

las sextas menores son estas :

exemplo 173

es aon otro interualo una coma maior que la sexta | : menor el tol interualo es incantablo :

exemplo 174

Los dyapasasones todos responden : alas octauas ansi con semitono como sin el y por esto no pondremos sino estos procos :

exemplo 175

Es aon otro interualo cantable maior un semitono menor [y es . 7ª . menor : la maior es · 6ª maior y tono.] = *add.*

exemplo 176

Es aon otro interualo incantable maior que la sexta maior un semitsno maior :

exemplo 177

Esto mismo hazen los diapentes . s . pue respsnden a la quinta y posests no se pouen otres exemplos que estos :

exemplo 178

Estos interualos auemos aqui puesto para aquellos qne no son mui expertos en las diuisiones delos tonos y para que sepan lo que deuen tener y imitar y aon lo que deuen huir :

. Nota .

Nota . que boetio en el capitulo vigesimo . primero . xxj . dize que este genero chromatico se canta por semitono y semitono y tres semitonos : lo que aqui muestra son çinquo semitonos diziendo por semitono y semitono y tres semitonos : y mucho mas lo declara ajuntando luego · toda la consonantia del diatesaron es dos tonos y semitono mas no

lleno . entendiendo el semitono menor . los quales juntos son çinquo semitonos : y por eso en el exemplo pasado del dicho genero he mostrado los çinquo semitonos desta manera : s . per semitonius et semitonium et tria semitonia .

exemplo 179.

Mas en el capitolo . xxiij . hablando de como estan los interualos dize del chromatico dize . en el chromatico proçederemos por semitono y semitono y por inconpuesto triemitono . llamamos ynconpuesto triemitono al que se pone entero o al que es colocado en uno interualo : tanto qiere dezir en estas palabras como si dixese . proçede este genero por semitono menor y maior y por una terçera meno la qual llama triemitonio y dize que a de ser in uno interualo como si dixesemos . re . fa . o . mi . sol . lo que no seria en un interualo si dixese . re . mi . fa . o . mi . fa . sol : y ansi proçederia segun esto diuersa mente : por que podra proçeder .

[página . 165 .]

In uno tretracordo . s . en un diatesaron . y prodra proçeder con los semitonos y terçera menor aon que no sea en el diatesaron : exemplo de todo .

In uno tetracordo . por semitono y semitono he inconpuesto triemitonio :

exemplo 180.

. exemplo de como proçeden . en diatesaron : por semitono y semiono he inconpuesto triemitonio :

exemplo 181.

El genero enarmonico es el que se canta por diesis y diesis y ditono yinconposito el qual . segun dize boetio : por la sobredicha cosa es llamado in conposto por que se pone entero o por que es colocado en un intervalo . s . que despues de los dos diesis viene la . 3ª . maior ansi como . ut . mi . fa . la . Es de notar que la señal del diesis es esta cruz
. no . ansi sinplex . X : la causa es esta por que en el genero chromatico para mostrar el semitono menor auemos usado desta señal . ♯ . doblada que esta . X . por que mostra dos diesis que es un semitono menor . por eso usamos aqui de la mitad por que muestra la mitad . s . un diesis . y esta tal señal de diesis sirue ansi subiendo como desçendiendo lo qual no hizo esta . ♯ . en el chromatico . por que alli usamos de dos semitonos diferentes . y aqui de dos diesis semejantes . por la qual similitud no es menester diferentia .

exemplo . 182

Esta es la uerdadera manera de señalar el genero enarmonico . el que qisiere conponer por el tal genero guardando las sobre dichas cosas de los generos enarmonico y chromatico y con una praticà continua se le hara facil lo que al inprouiso es mui dificil : quiero dezir de entonar

el tal diesis : Mas quanto consonantes sean los interualos de que se usa en este genero io lo dixo juzgar a la oreja del Musico.

. no . Es de notar que las segundas bozes destos dos generos ansi del chromatico como del enarmonico : qiero dezir el segundo semitono o segundo diesis sienpre auera el nonbre de la primera boz . como si la primera . boz . fuese . esta silaba . re . la segunda silaba tendra el mismo nonbre : y lo mismo es de otra qual qier que sea : Mas es de notar que estas quartas arriba puestas no son tritonos ni diatesarones mas terceras maiores con un diesis lo qual es contra el arte por que forçada mente . 4 . bozes an de ser diatesaron . y no es tanto otra obseruantia quanto aquella de la consonantia y de : no guardar esto uienen muchos errores en las conposisiones aon de los famosos :

[página . 166 .]

. Errores grandissimos :

Es aon de notar para perfectamente conponer en el genero diatonico que deuemos usar de las espeties mas consonantes y para esto se hazen las reflexiones . s . re . ut . re . sol . fa . sol . la . sol . la . semitonos por entrar en la clausula con la mas propinca a la qual cosa alguno o algunos qieren llamar obseruantias instrumentales como sea çierto que todo instrumento de cuerda subjaçe a la bivela o liud . y los de flato al sacabux . o tronbon . y los de viento al organo . y el organo a la . boz . pues esto es ansi no es bien llamada obseruantia instrumental . mas musical y de aqui viene . s . desta ignorantia todas las neçedades y grandes hierros que hazen . s . tritonos . sindiapentes . y lo que peor es en un mismo signo diferentes bozes en genero . desta manera y otros interualos que no se hallan en genero alguno de musica ni alguno de los pasado especulatiuos hizo mençion dellos a aora la ignorantia los ha traido a luz cosa digna de vituperar por que son . 2 . semitonos menores y tono ; exemplos. incantables y malos.

exemplo 183.

nota que las consonantias . s . diatesaron . diapente . diapason . sienpre se an de guardar qiero dezir che el tal interualo de diatesaron no sea falso . so este nombre, mas que tenga dos tonos y un semitono . y el diapente . tres tonos y un semitono . y el diapason cinquo tonos y dos semitonos . y siendo desta manera no serán falsos mas perfectos . los quales hierros hazen aquellos que pensan ser la çima del mundo y careçen de los prinçipios . s . de saber cantar canto llano con el qual no las harian . las quartas arriba puestas no son una terçera maior por que le falta una coma para allegar a . 2 . tonos.

nota . Nota que en los cantos de bemol no se deue usar tanto desta silaba . mi . quanto desta . fa . esto es por que la respondençia de las fugas vaja conforme como se dixesemos con estas silabas : s . re . re . mi . fa : la fuga lo mismo sera o en quinta o quarta mas alta o mas baxa y no hazer como algunos hazen conuertiendo la . 3 . silaba en semitono y respondiendo a la tal fuga con un simil paso . s . mi . mi . fa . sol .

lo qual no vale por que este tal responder es ymitaçion . y no fuga por que la fuga a de ser corespondente de las mismas bozes, y la imitaçion progreso de silabas ordenadas en aquellos yntervalos . s . contiguos . o . disjuntos . ansi como a . re . re . mi . fa . responde . mi . mi . fa . sol . por jmitaçion con los ynterualos . y no fuga con los interualos sonoros y las tales corespondençias hazen el canto salir fuera del modo . y si alguno dixese la fuga mas alta de alamire una quinta con esta señal . ♯ . en fefaut . la tal fuga seria salir fuera del modo de cantar por que la fuga en . alamire . con estas silabas . s . re . re . mi . fa . es del primero y del septimo y respondiendo por elami o mas alto o mas baxo . lo haria octauo modo . como los dos modos o an de auer la fuga corespondente . a . alamire en sola sol re . o en su octaua

[página . 167 .]

podemos usar en compostura de un dyatesaron mixto de cromatico y enharmonico . y esto por significar la tristeza de la letra; a la qual cosa se deue mucho mirár componiendo segun que ya auemos dicho :

exemplo 184.

Es de saber que quando nos proçedemos por orden natural de . ♭ . fa . a . ♮ . mi . del primero . ♭ . que significa . fa . al otro hazemos semitono menor : Mas si de el . ♮ . quadrado deçendimos al . ♭ . redondo . haremos semitono maior : no que el sea señal del tal semitono maior mas por que de uno a otro a el tal semitono maior auemos querido que el efecto que haze aqui haga en todas las otras partes . esto se entiende deçendiendo . como se vee en A . la . mi . re : de suso puesto y se a uisto otras.

Es de notar aonque es mas difiçil a entonar el diesis descendiendo que No. subiendo : podemos aon usar de una otra manera segun que la letra nos efforçara y sera salir del natural canto diatonico con . ♭ . mol . por corespondençia en esta manera . exemplo en el qual las bozes responden a los otros . en . 5ª . quarta ij octaua : s . fa . á . fa .

exemplo 185

podemos usar de otra manera todo . por . ♮ . quadrado . s . por, mis, por hazer el tal effecto . exemplo dificultoso, de entender : por que responden las bozes alas otras en 5ª . 4ª . et 8ª .

exemplo 186

Si estas cosas seran bien entendidas . s . sus interualos si todos los que atras auemos puesto seran bien examinados . y aon se ueran bien No: en un instrumento que tenga todos los tonos diuisos en dos semitonos : por que en . A . la . mi . re . los instrumentos comunes no tienen . fa . nolo teniendo . no aura de baxo una quinta en D. la . sol . re : otro . fa; y esto por defecto de la tal diuision : para lo qual, es menester diuidir los tonos en dos semitonos menores, y, coma en el medio para poder hazer : mi . fa : de . g . sol . re . ut : al semitono menor mas alto . y aon para dezir . fa . mi : de . A . la . mi . re : al semitono menor

mas baxo : y ansi sera entre uno, y otro semitonos, una coma que es la diferentia entre el uno que dize . fa . y el otro . que dize . mi . por que el . fa . no concorda con el mi . ni el . mi . con . el . fa .

Mas es de considerar que este exemplo arriba puesto estan dificultoso que no se puede señalar en las reglas del canto por que vezes viene, que viendra un punto mas alto que . fe . fa . ut . una coma . y otras que otro viendra a tomar una coma mas alto que . c . sol . fa . ut : y es imposible señalar estas cosas en las reglas del canto . y mucho menos hallar lo en los instrumentos ansi diuididos como auemos dicho : Mas si quando sera diuidido en dos semitonos menores continuos o iuntos el uno al otro y la coma despues de ellos :

Apéndices

I. Apéndice de la página 89.

exemplo 187.

nota que la . 7ª . menor es hecha de dos sesquiterçias . o . diatesarones . y por esso es apta a la conposision . y la nona maior . de dos sesqualteras . o . diapentes . y por esso . apta a la conposision . | mas la . 7ª . maior es echa de un tritono y un diatesaron . y la nona menor de un diapente . y un sin diapente y por esso no se deuen admitir en la conposision . exemplo 188 :

exemplo 188.

II. Apéndice de la página 121.

nota que el principio de todas las minimas deue ser bueno . s . consonante , puede ser malo quando la una parte esta queda , entonçes se puede dar segundas . 4as . 7as . 9as . y sus conpuestas . exemplo . (mas no daremos . 7ª . y luego . 8ª . en este modo) (1) :

exemplo 189.

mas si las partes se mueuen no daremos las tales falsas . por que son mui sentibles y si esto una parte con otra deue guardar mui meior se guardara entre muchas como algunos que pensan ser grandes maestros hazen diziendo ansi :

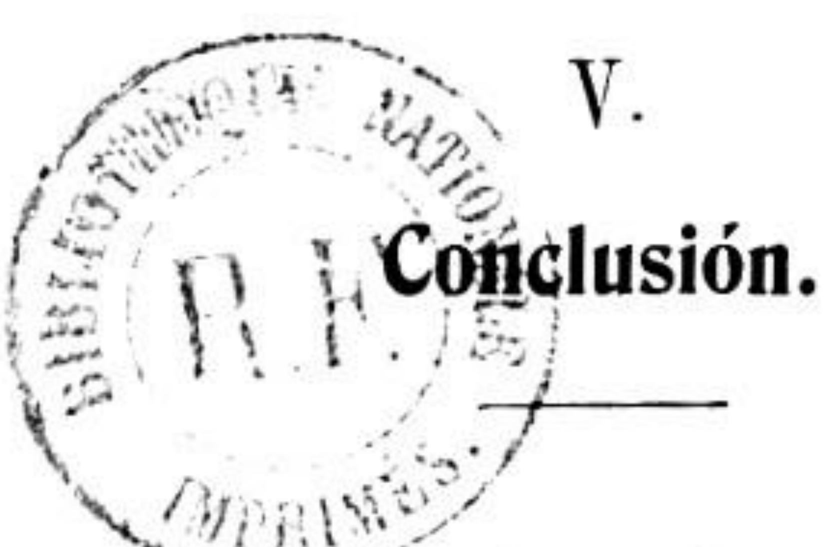
exemplo 190.

en este exemplo da la primera seminima del alto tritono con el baxo y segunda con el tiple, loqual es iniquinimo amj uer.

esta obseruançia se haze por causa del golpe en la primera seminima . y no como ellos pensan y dizen que la . 2ª . deue ser la buena . a los quales io digo este exemplo abaxo puesto es bueno ono . porque si es bueno aprouo lo uuestro y sino . condano . ellos dizen que no es bueno . y con ello confiesan su error .

exemplo 191.

FIN DEL TRATADO



V.

Conclusión.

El « Tratado » que acabamos de publicar, es lo que hoy llamaríamos un método de canto polifónico, figurado ó de órgano; y aunque el autor á veces lo hace extensivo á lo especulativo, en realidad va destinado para los meramente prácticos, si bien por cumplir con la tradición, dedica algún que otro párrafo á las consideraciones filosóficas. Por consiguiente, ni puede pedírsele más profundos alcances de los que significa un método, ni es indicador de más fuste que una guía profesional.

La importancia del libro es la de ser uno de los pocos de su época que traten cumplidamente de canto de órgano. De sus tres partes, la primera va dedicada á los números, la segunda al contrapunto y la tercera á las proporciones. Quizá no haya libro alguno en el siglo de oro español donde se den reglas tan precisas y tan bien razonadas del arte de componer. Las expone el tratadista con tanta claridad que, en verdad, convence hablando, y para los que hagan la historia de la musicología española es de aconsejar su lectura; porque, como ántes, ahora tienen la misma aplicación, y es cosa de sumo interés leer cómo, hace tres siglos y medio, enseñaban á unir proporcionalmente las voces y á proceder según la ciencia más rigurosa de los números.

El autor anónimo añade dotes de pedágogo á las de sabio excelso y entre los teóricos del siglo XVI es acaso el más claro. Por otra parte es un espíritu trazado á escuadra y preciso, de aquellos á quienes en todo y para todo les gusta edictar leyes y numerar en reglas los menores detalles; pero si esto resulta extremoso á los especulativos, muéstrase en cualquier ocasión tan adicto á la tradición filosófica, que bien se le puede perdonar su afición exclusiva á la descripción práctica.

Por todas estas razones y á más por el misterio que encubre su nacimiento, nos ha parecido útil publicar este manuscrito de la Biblioteca Nacional parisiense, que traducirlo hubiera sido deslucir sus discretos consejos y avisadas « declaraciones ». ¡ Ojalá nos lo agradezcan cuantos tienen curiosidad por la musicología y se interesan por el movimiento español en esta rama del arte, hasta hoy tan injusta y lastimosamente desconocido !

VI.

Indice Alfabético

(No se incluyen en este índice los nombres de los tratadistas á quienes citamos en el trascurso del capítulo segundo, pareciéndonos preferible el referirnos para ello al Indice General de nuestra obra : *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIe Siècle.*)



VII.

Bibliografía.

Aristóteles = *Política*. 2ª ed. Paris. 1848. (trad. de St-Hilaire.) — in - 8º.

Collet (H.) = *Contribution à l'étude des " Cantigas d'Alphonse le Savant "*. En el « *Bulletin Hispanique* », T. XIII, Jul. set. 1911. (En collaboration avec le P. L. Villalba.)

— = *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe Siècle.* Thèse pour le Doctorat ès lettres. Félix Alcan, 1913.

— = *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe Siècle.* En « l'Année musicale » 1912. — Félix Alcan, Paris.

— = *Victoria*. En Colecc. « Les Maîtres de la Musique » Félix Alcan, Paris, *Saldrá en breve.*

Delisle (L.) = *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale.* Paris. Imp. Imper. MDCCCLXVIII.

Gallia Christiana = Tomus Undecimus. Parisiis. Ex Typographia Regia. MDCCLIX.

Gutiérrez (P. Fr. Marcelino) = *Fray Luis de León y la Filosofía española del siglo XVI.* Madrid. Greg. del Amo. 1885.

Journal des Savants = Le Iovrnal des scavans du Lundy 9 Février MDCLXV. par le sieur de Hedovville. p. 69.

— = Année 1839 (Septembre). p. 539.

Menéndez y Pelayo (M.) = *Historia de las Ideas Estéticas en España.* Madrid. T. III. 1896; T. IV. 1901. (2ª ed.)

Morel-Fatio (A.) = *Catalogue des Manuscrits espagnols et des Manuscrits portugais.* Paris. Imp. Nat. MDCCCXCII.

Omont (H.) = *Anciens Inventaires et Catalogues de la Bibl. Nat., publiés par ....* T. IV. 1er fasc. Paris. Ernest Leroux. 1911.

PROU (M.) = *Manuel de Paléographie latine et française*. 3e ed. Paris. A Picard et Fils. 1910.

Tratadistas varios = Para el señalamiento bibliográfico exacto de cada uno de ellos, véase la Bibliografía de nuestro libro sobre *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIe Siècle*.

VU,

le 12 juillet 1912.

Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,

A. CROISET.

VU,

et permis d'imprimer.

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

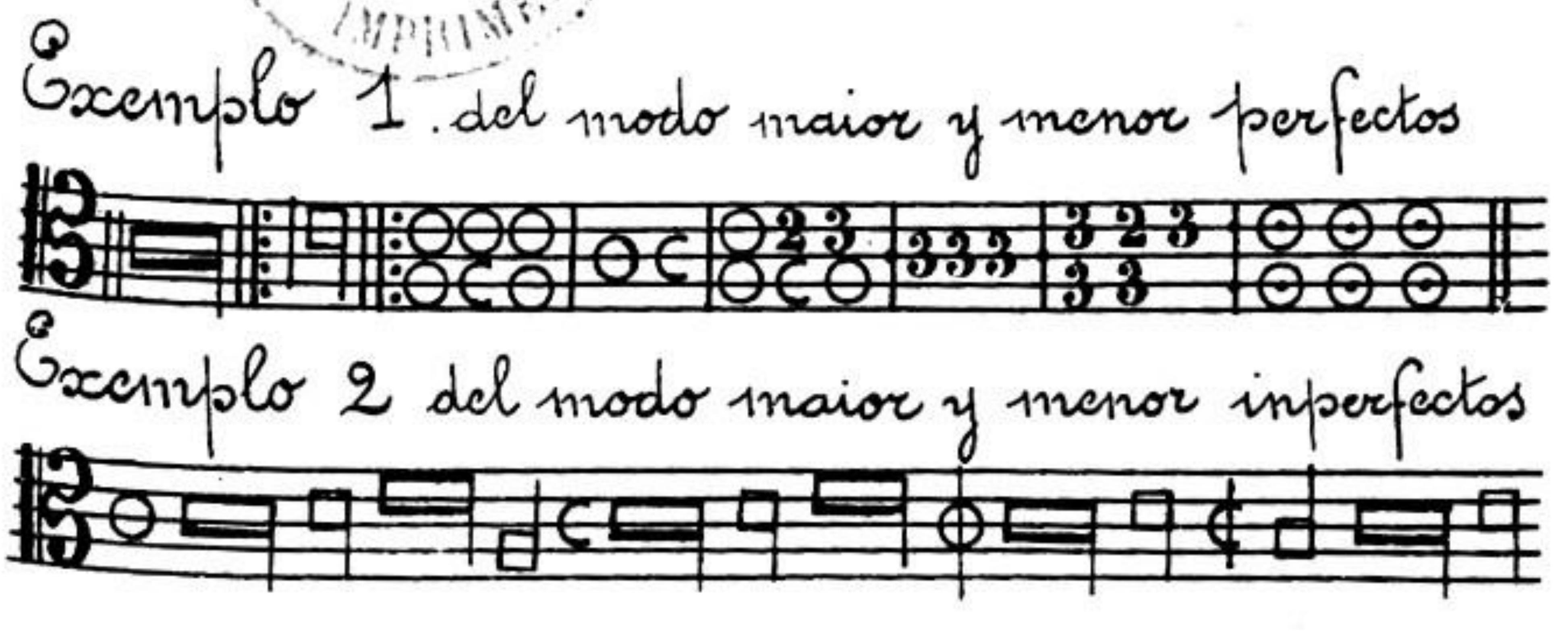
71543. — Bordeaux. — Imp. G. Delmas, 6, place Saint-Christoly.

Suplemento Musical

(Los ejemplos siguientes se han separado, para mayor comodidad, del texto del Tratado al que remitimos á nuestros lectores.)

Suplemento Musical

(Los ejemplos siguientes se han separado, para mayor comodidad, del texto del Tratado al que remitimos a nuestros lectores.)



Exemplo 3
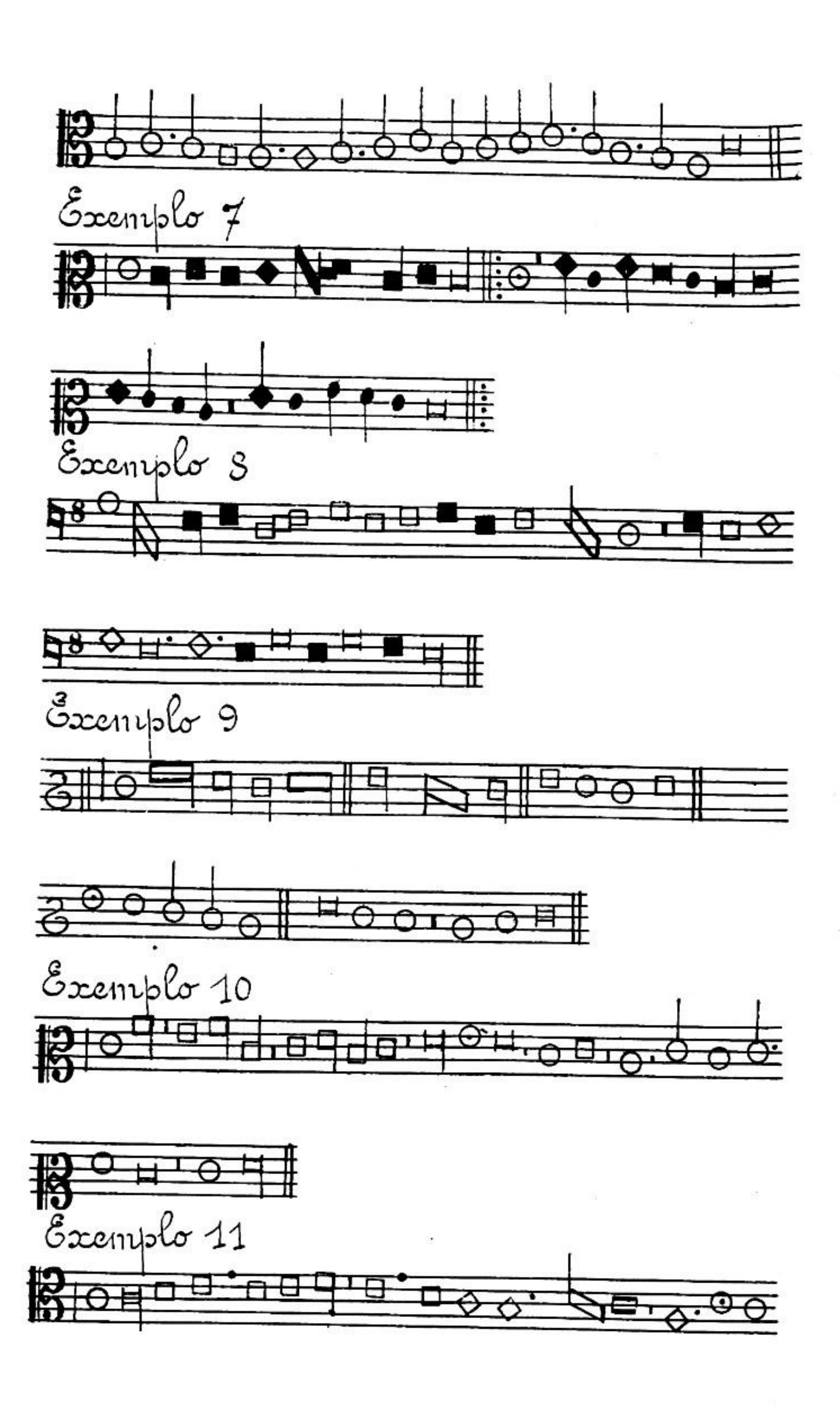
tienpo perfecto tienpo inperfecto tienpo perfecto tienpo inperfecto
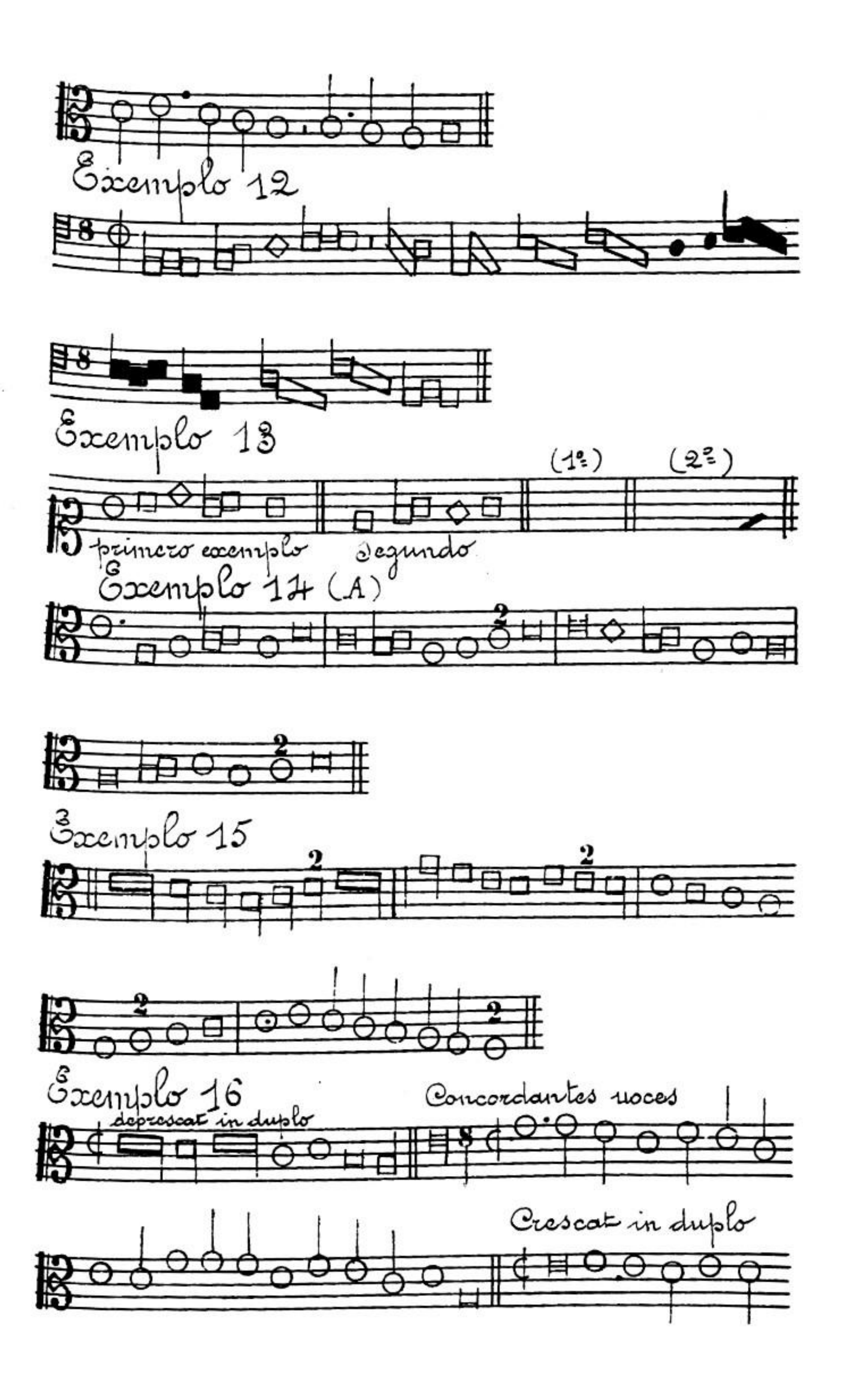
Exemplo 4

perfecta prolacion inperfecta prolacion
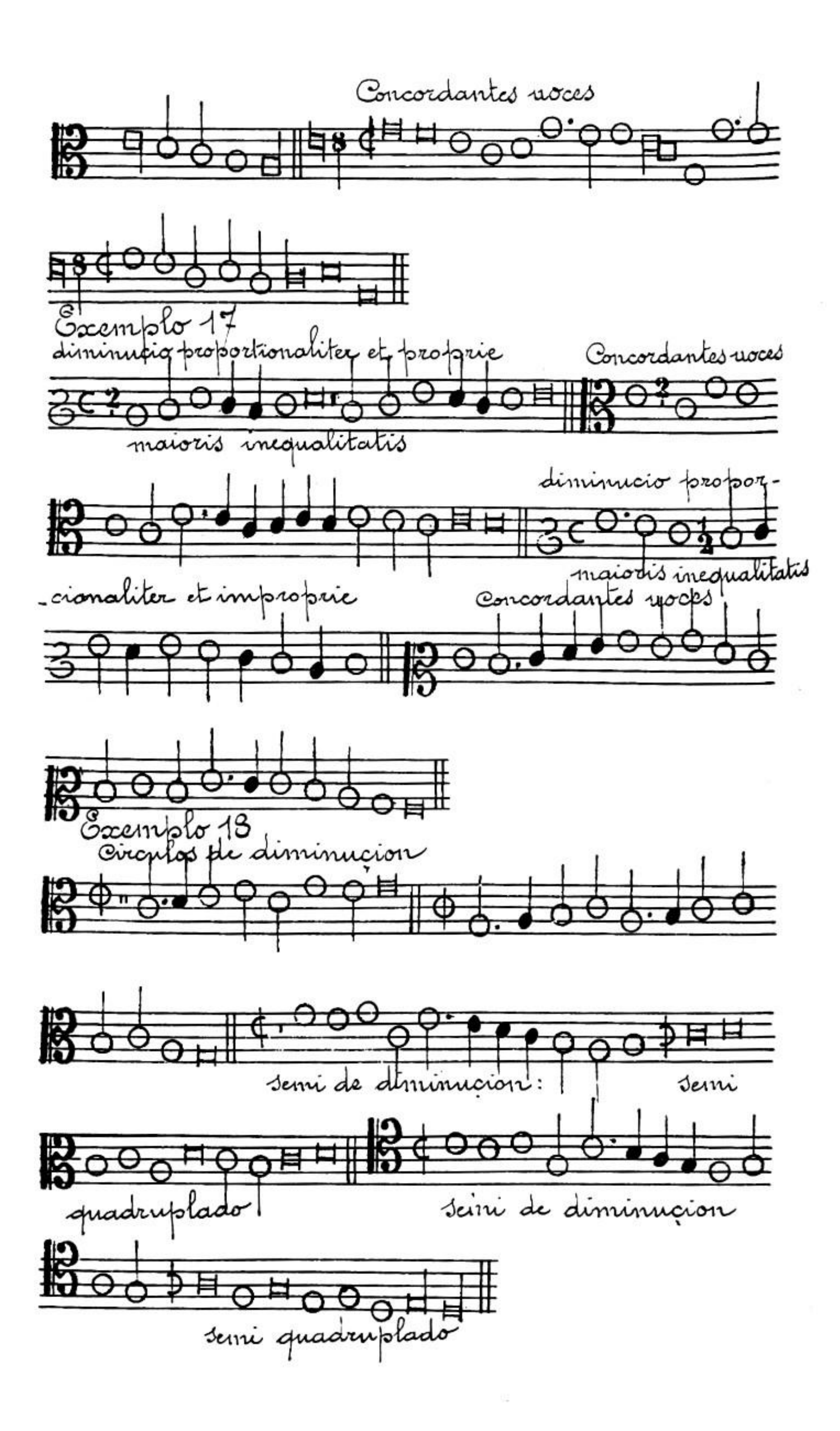
Exemplo 5
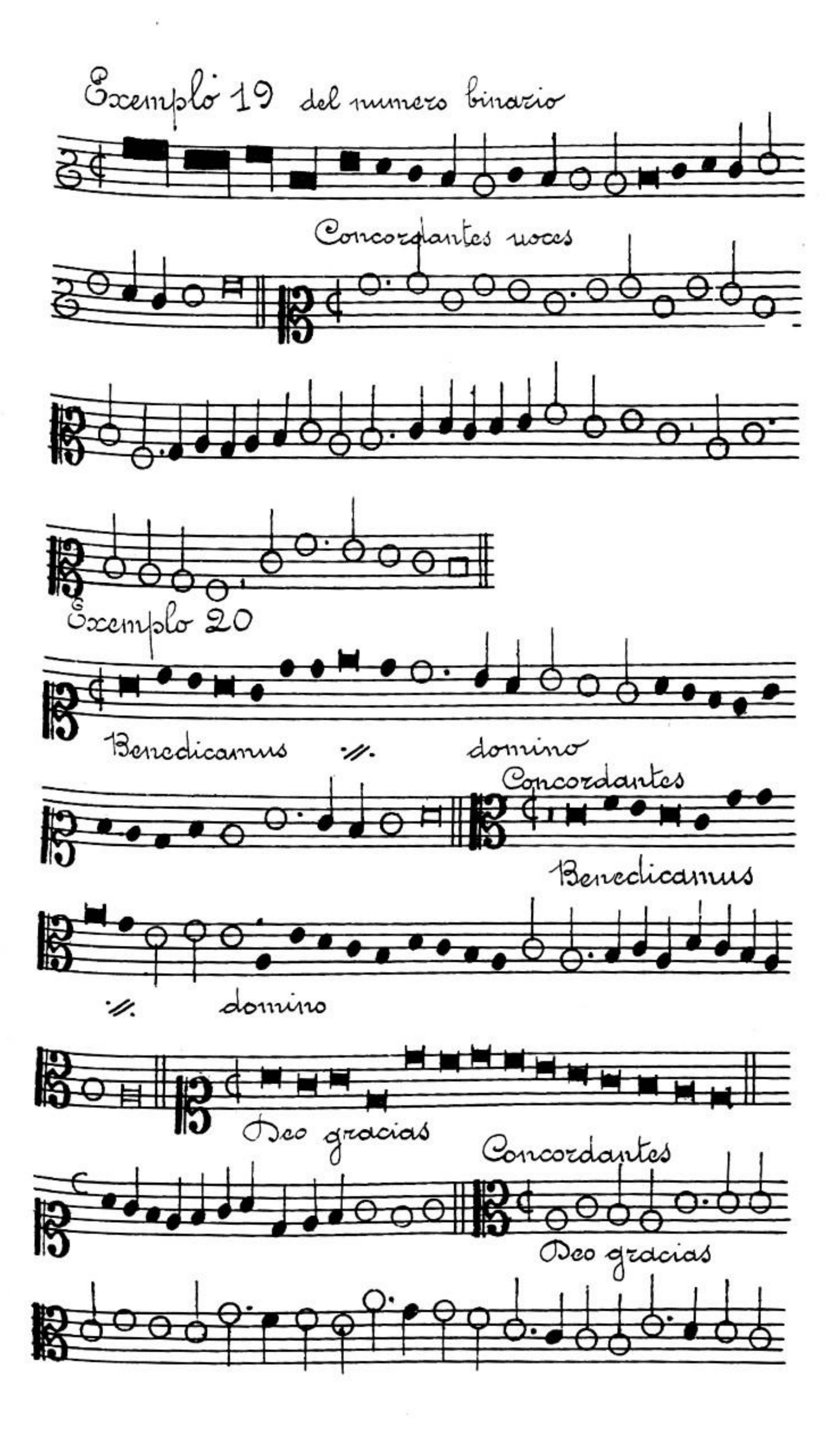
Exemplo 6


Exemplo 7
Exemplo 8
Exemplo 9
Exemplo 10
Exemplo 11
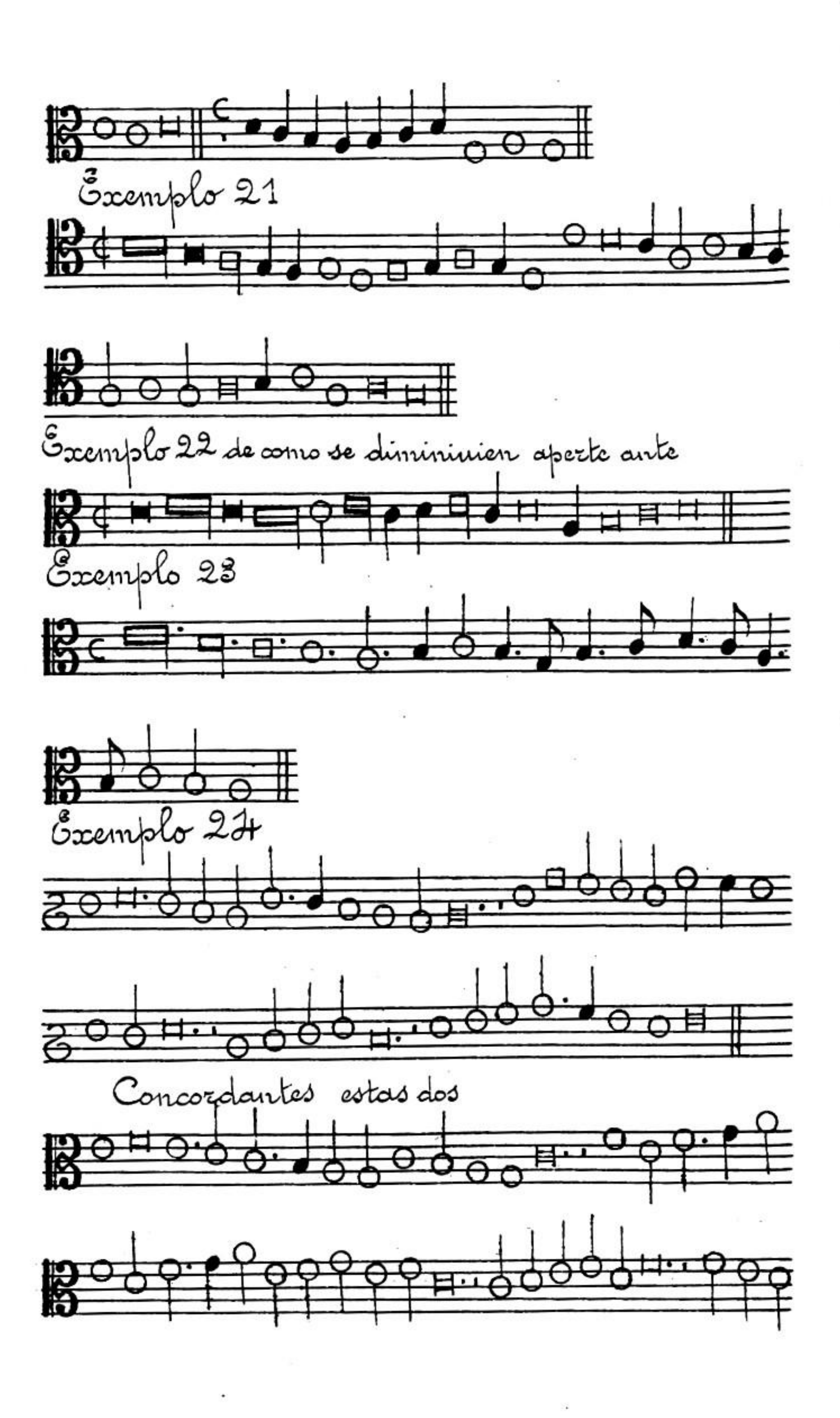


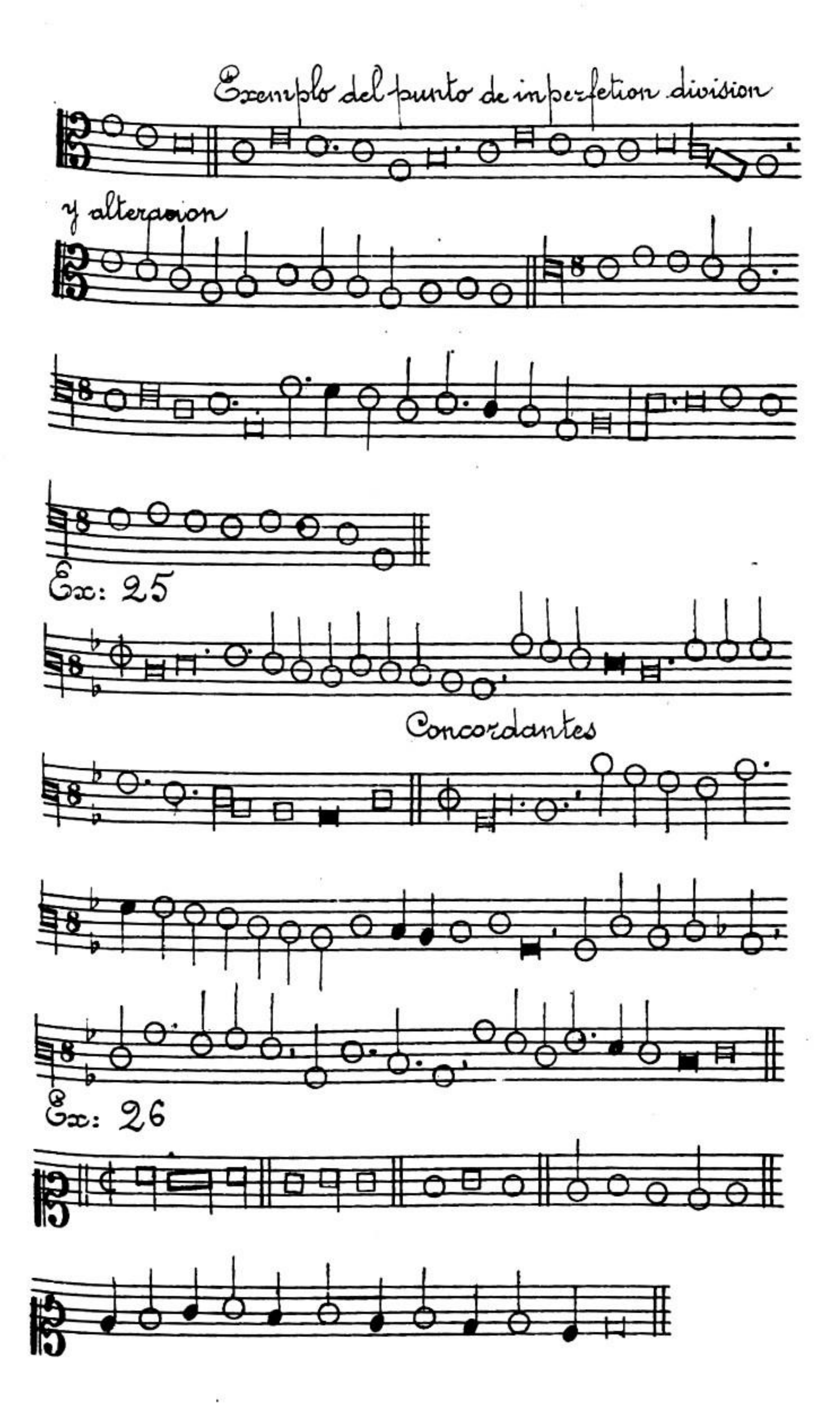
Exemplo 12
Exemplo 13
(1º)
(2º)
primero exemplo
segundo
Exemplo 14 (A)
Exemplo 15
Exemplo 16
deprescat in duplo
Concordantes uoces
Crescat in duplo
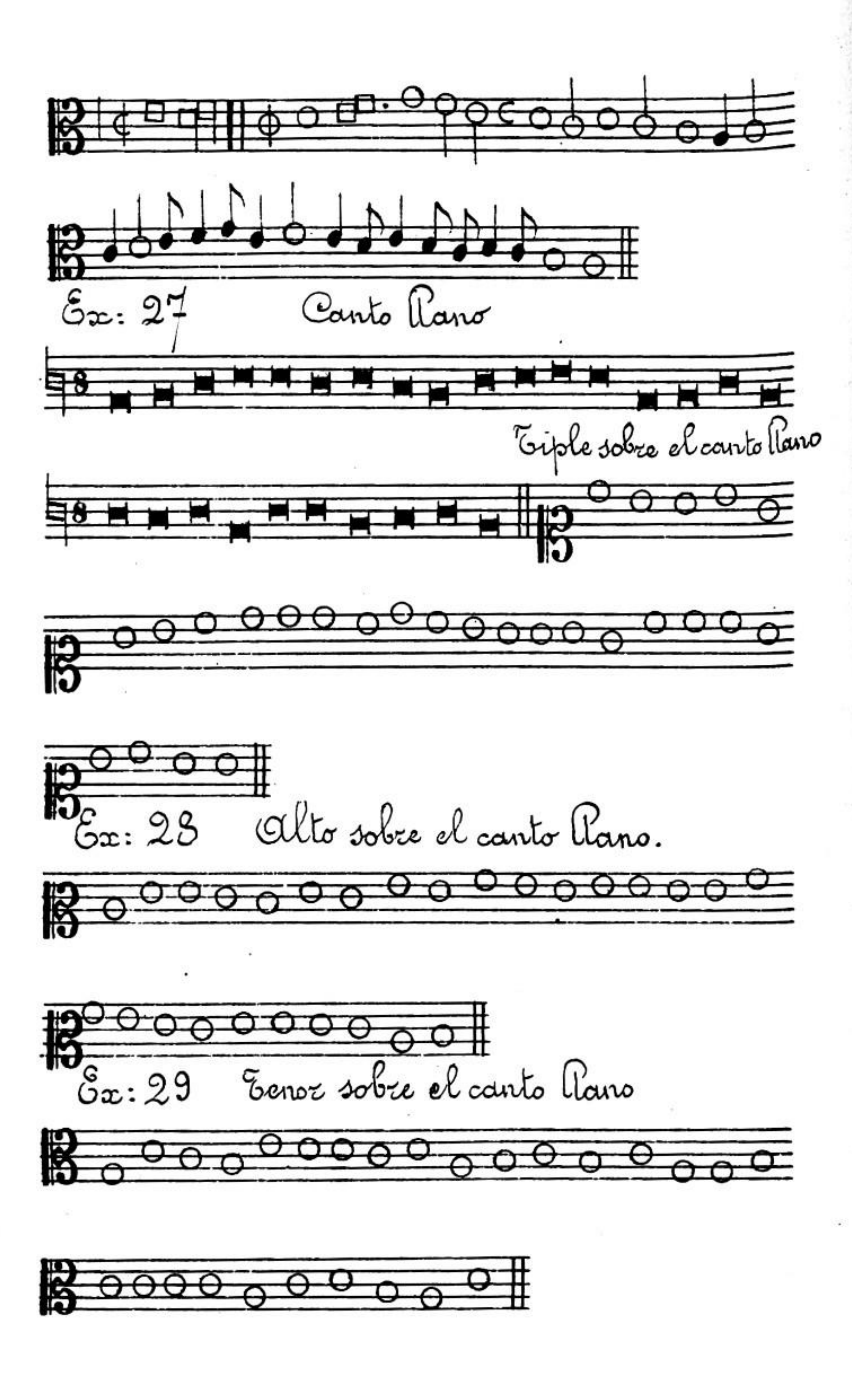

Concordantes uoces
Exemplo 17
diminucio proportionaliter et proprie
Concordantes uoces
maioris inequalitatis
diminucio propor-
maioris inequalitatis
-cionaliter et improprie
Concordantes uocks
Exemplo 18
Circulos de diminucion
semi de diminucion:
semi
quadruplado
semi de diminucion
semi quadruplado
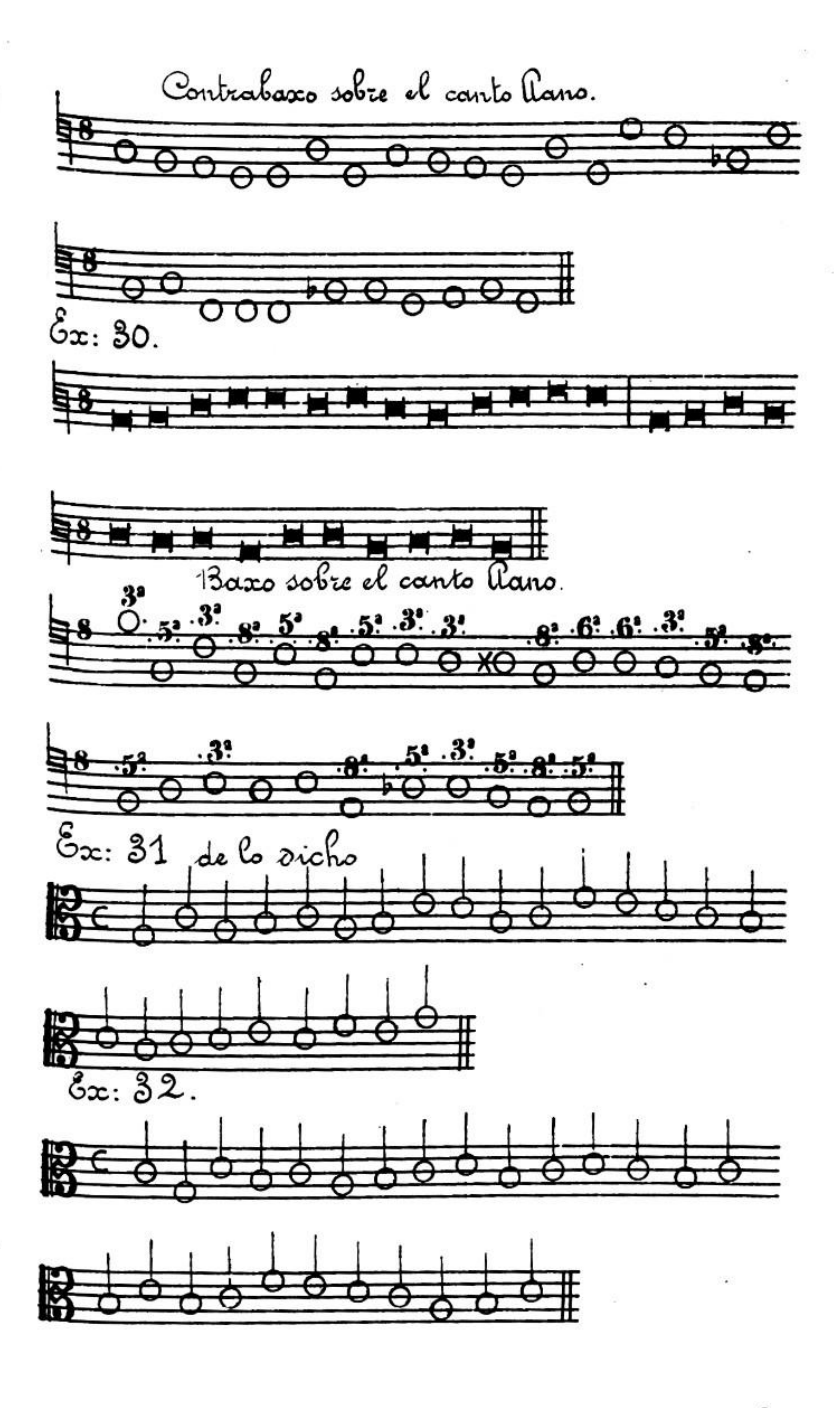


Exemplo 19 del numero binario
Concordantes voces
Exemplo 20
Benedicamus
domino
Concordantes
Benedicamus
domino
Deo gracias
Concordantes
Deo gracias

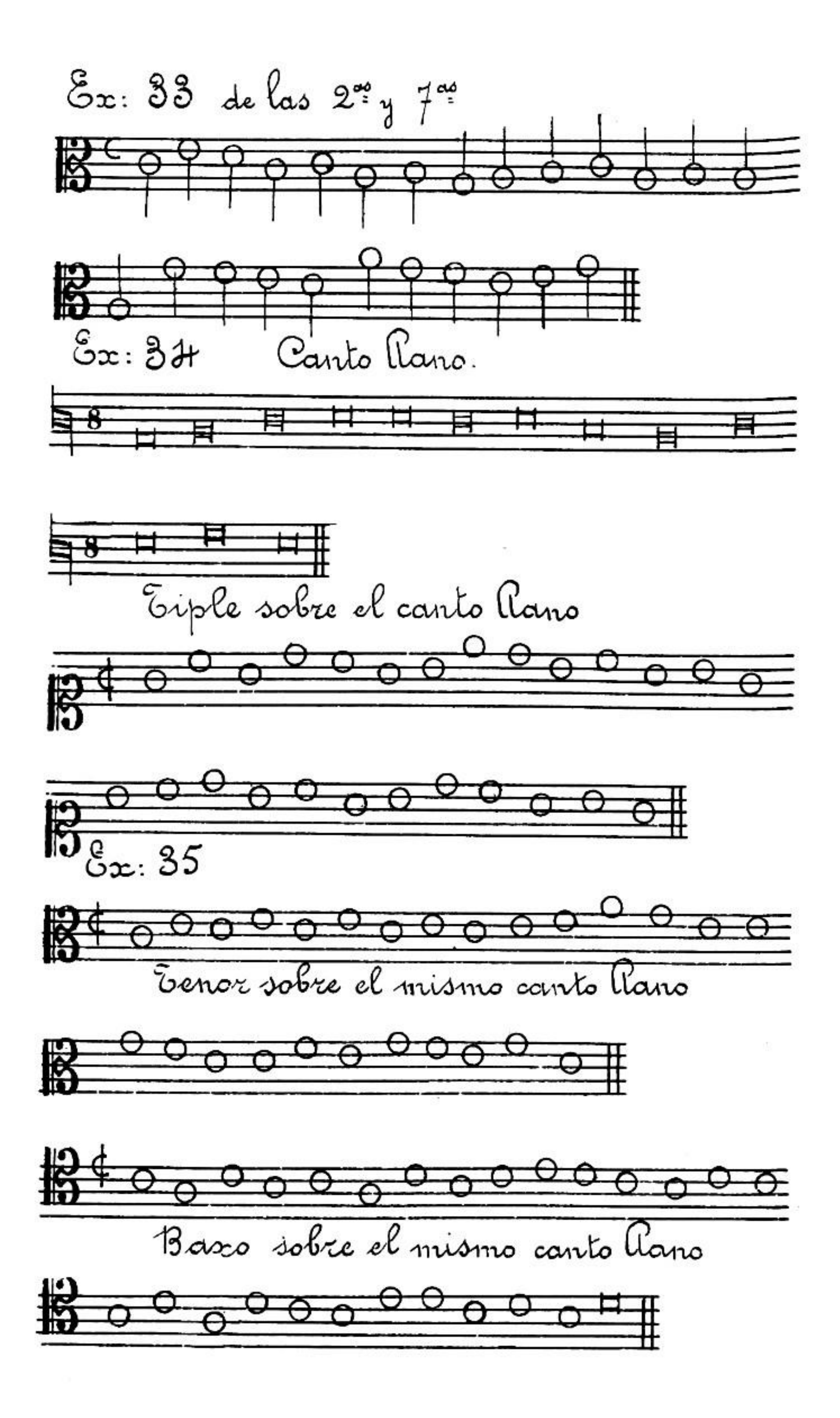

Exemplo 21
Exemplo 22 de como se diminuien aperte ante
Exemplo 23
Exemplo 24
Concordantes estas dos
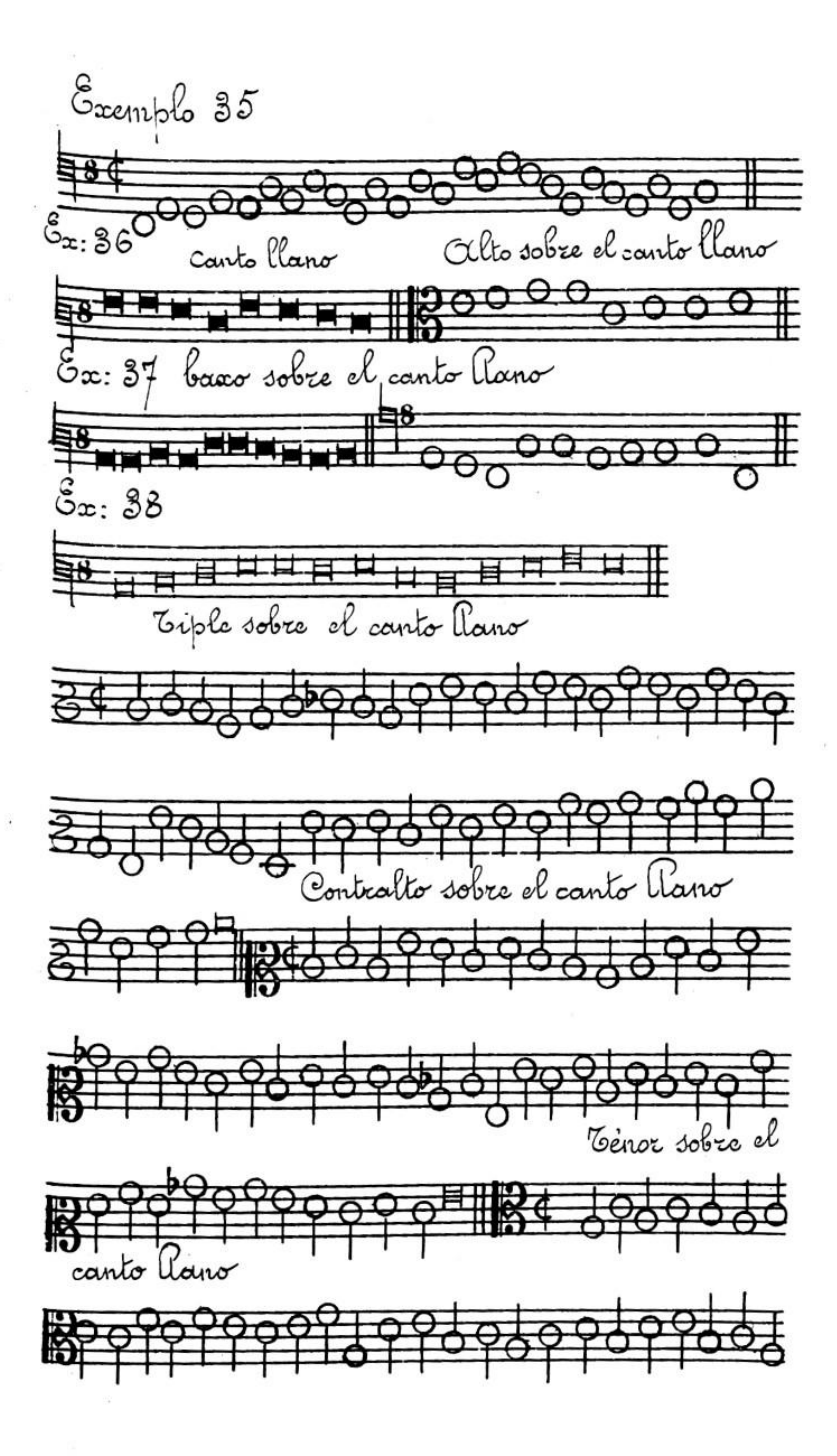

Exemplo del punto de inperfetion division
y alteracion
Ex: 25
Concordantes
Ex: 26


Ex: 27
Canto llano
Tiple sobre el canto llano
Ex: 28
Alto sobre el canto llano.
Ex: 29
Tenor sobre el canto llano
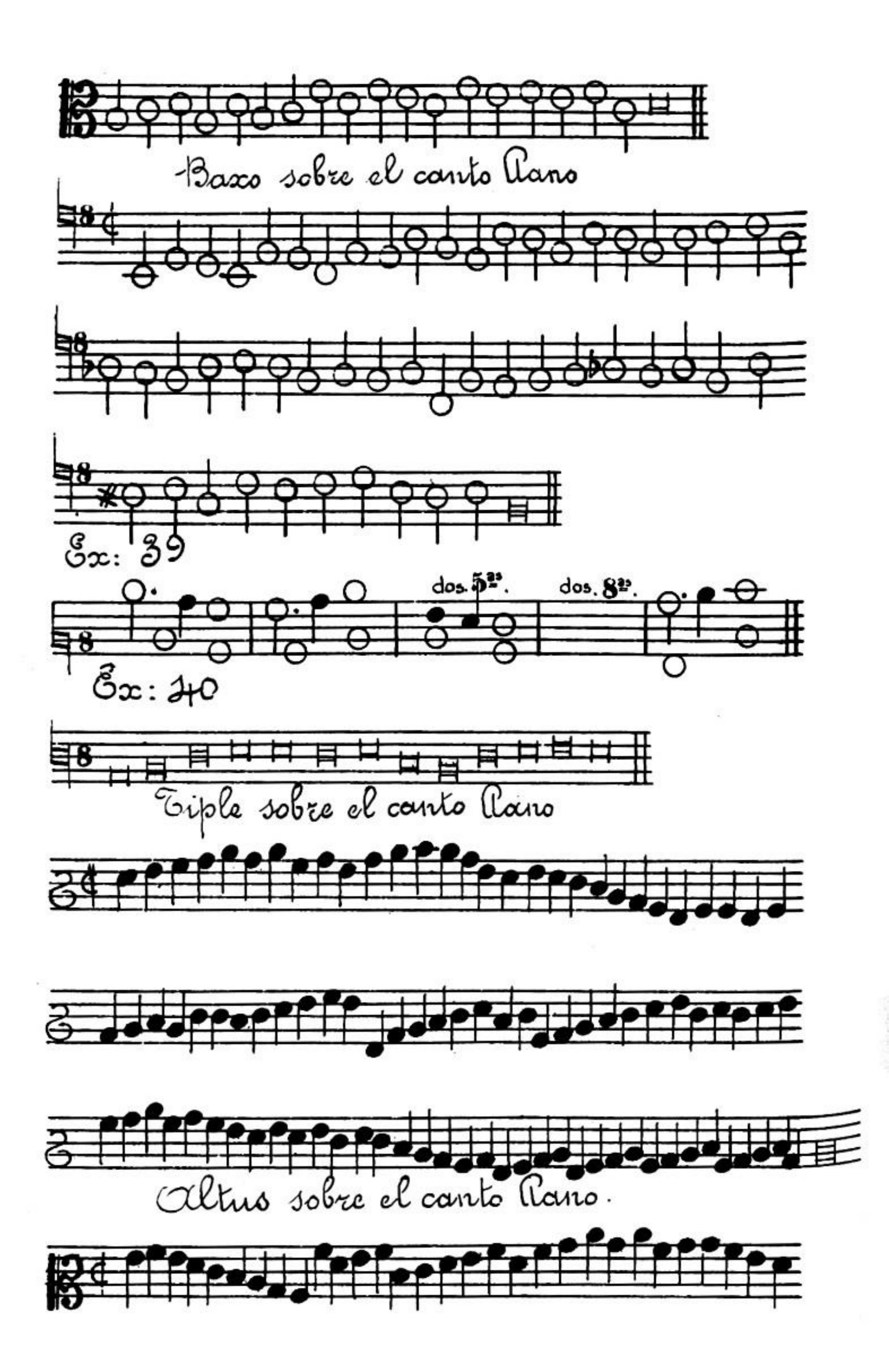

Contrabaxo sobre el canto llano.
Ex: 30.
Baxo sobre el canto llano.
Ex: 31 de lo dicho
Ex: 32.
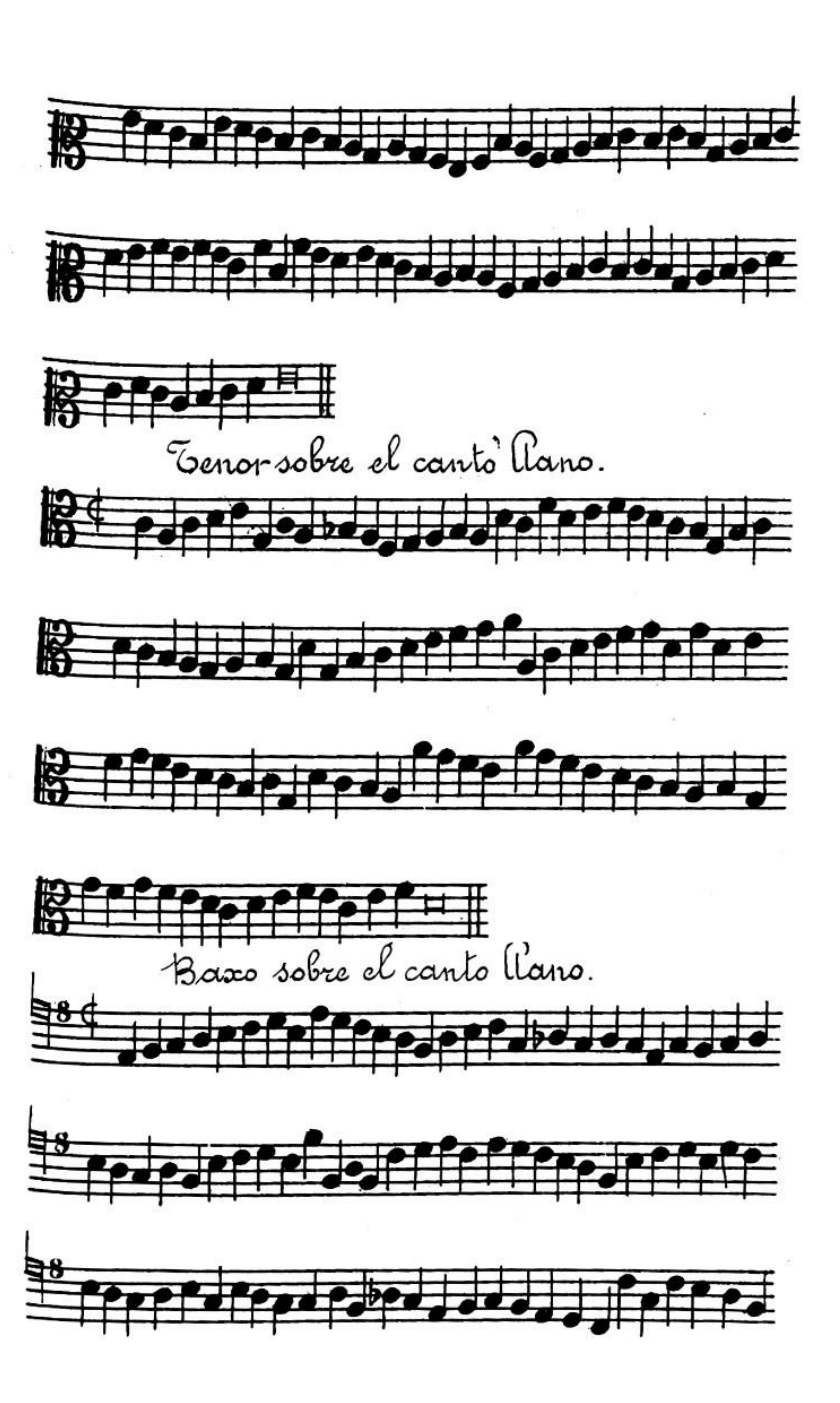
b
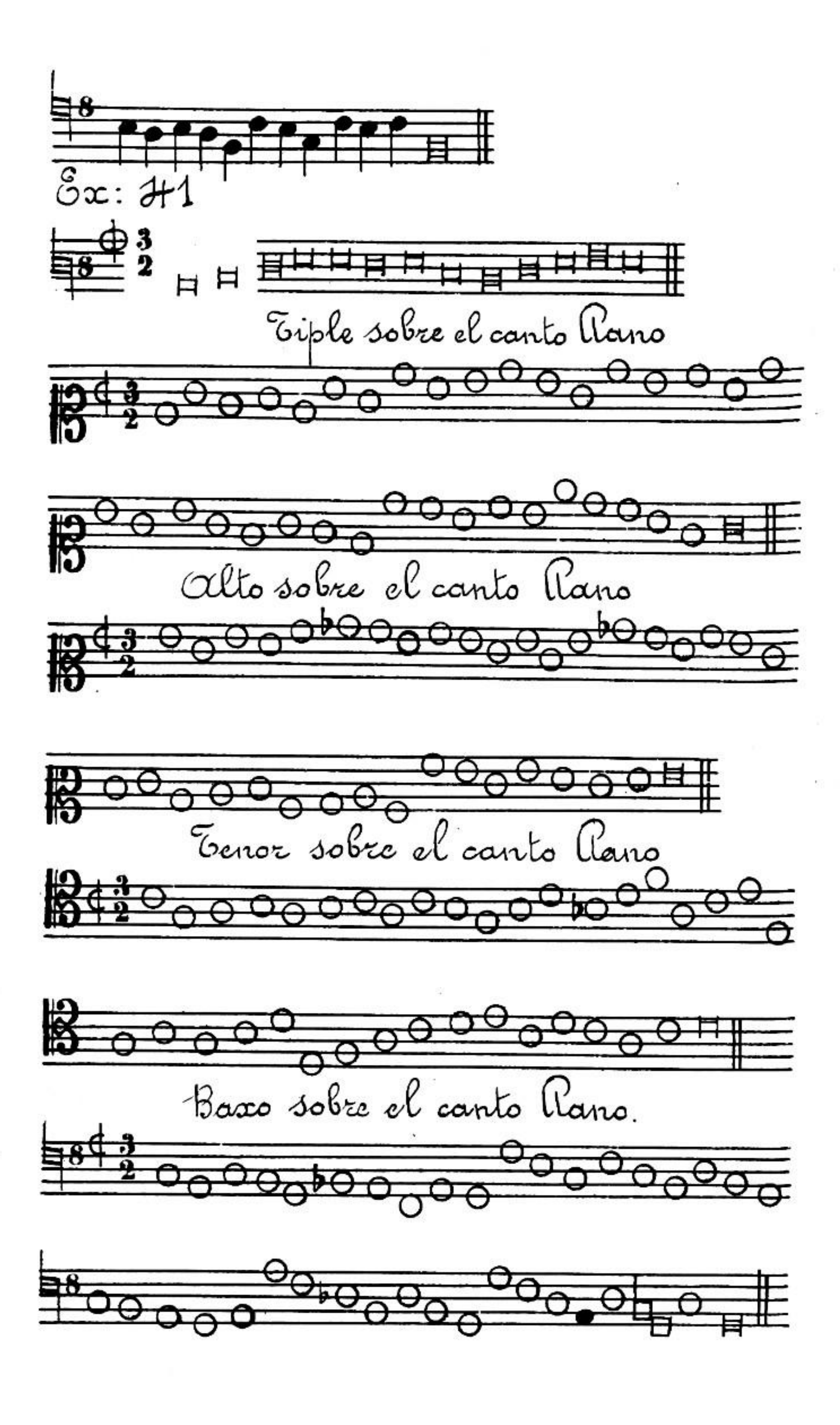

Ex: 33 de las 2as y 7as
Ex: 34 Canto llano.
Tiple sobre el canto llano
Ex: 35
Tenor sobre el mismo canto llano
Baxo sobre el mismo canto llano
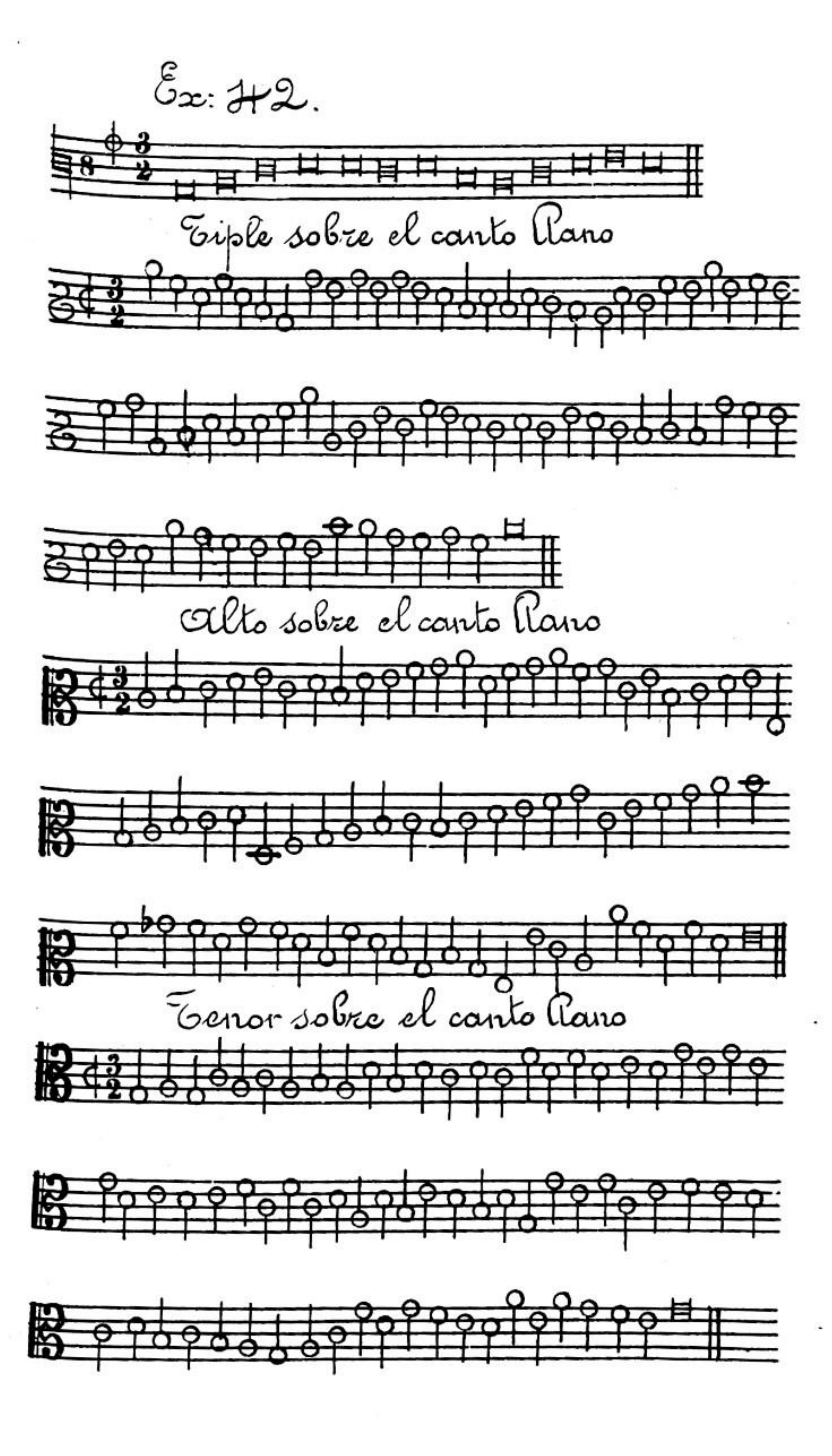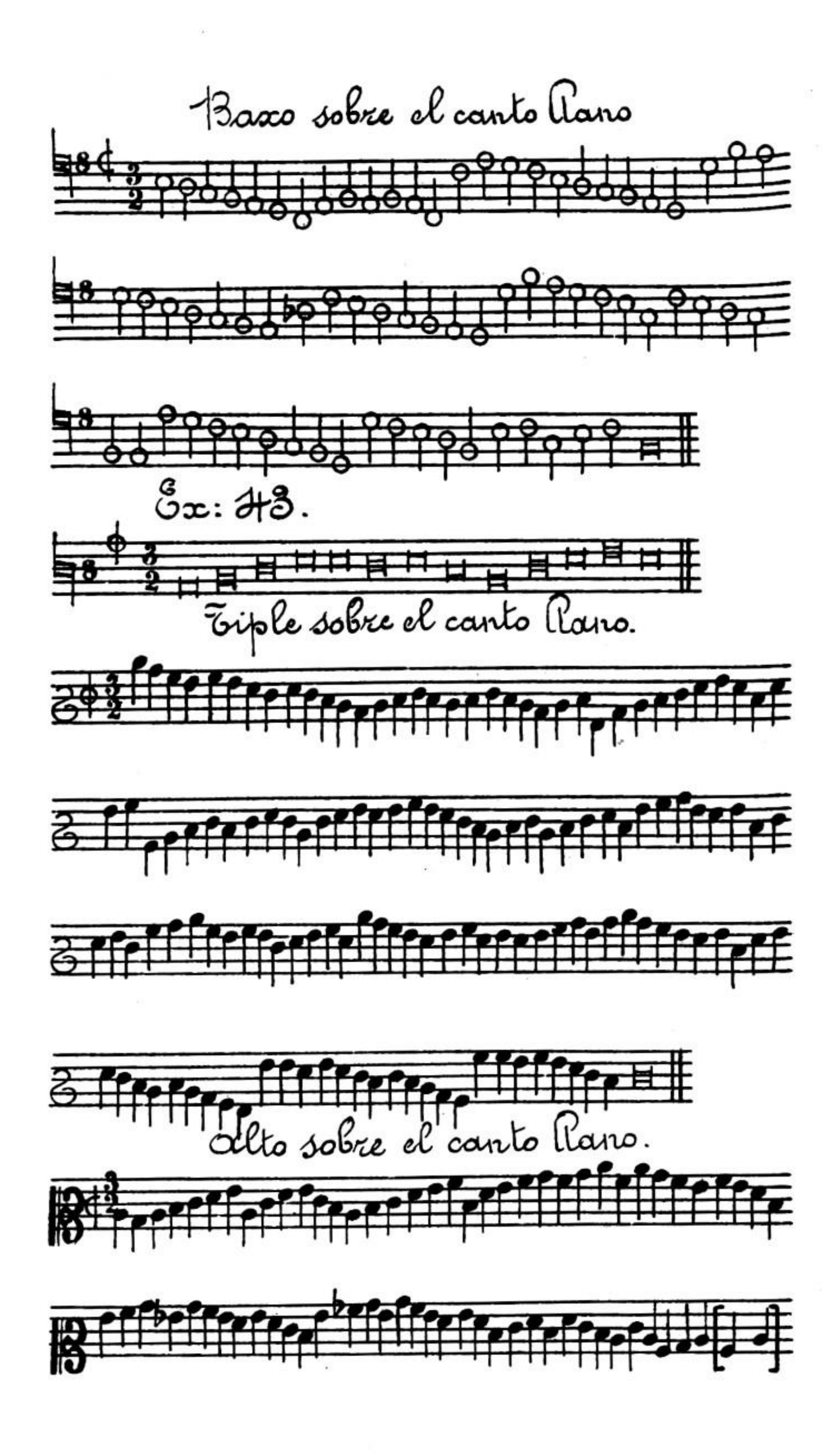


Exemplo 35
Ex: 36
canto llano
Alto sobre el canto llano
Ex: 37 baxo sobre el canto llano
Ex: 38
Tiple sobre el canto llano
Contralto sobre el canto llano
Ténor sobre el
canto llano
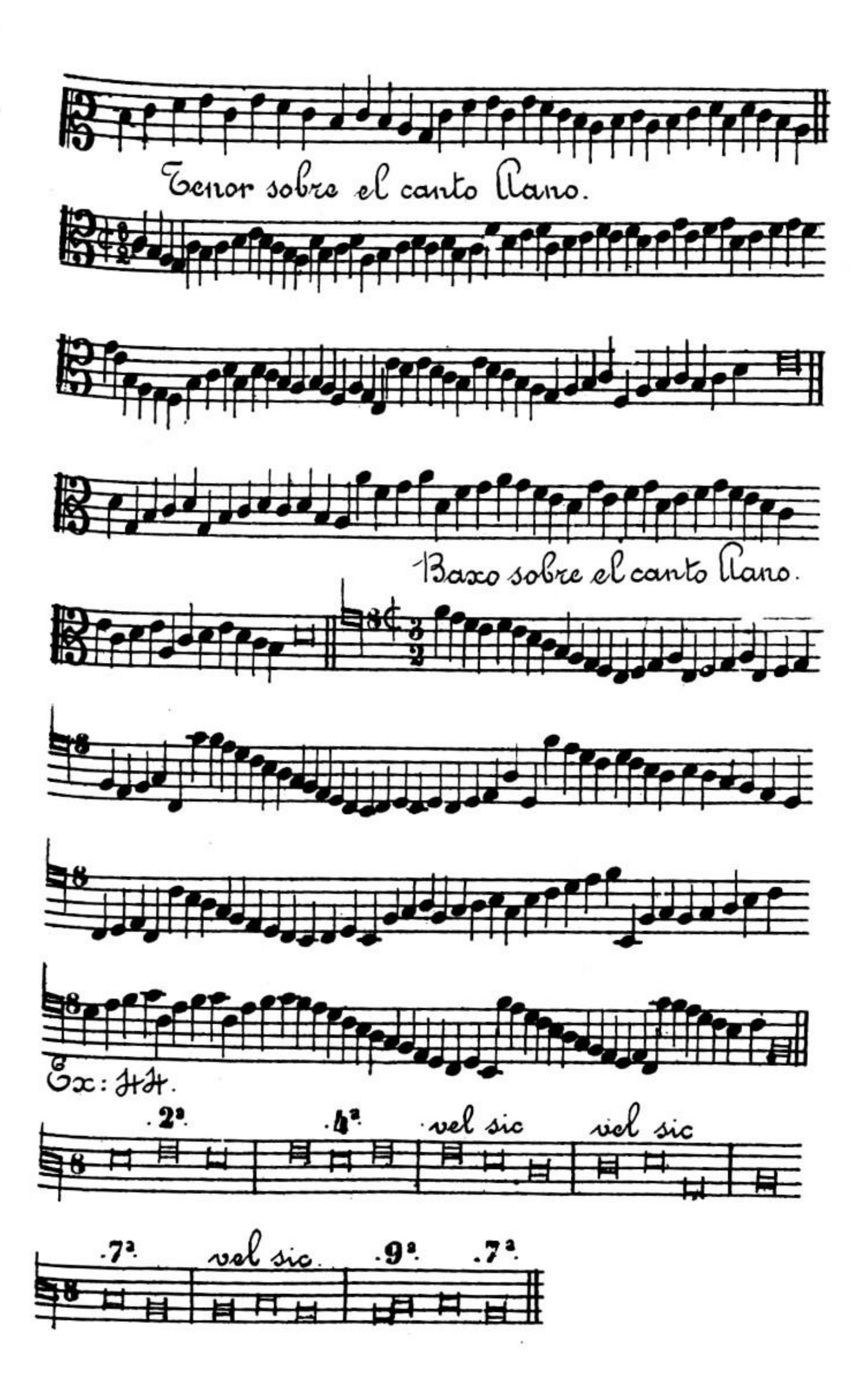

Baxo sobre el canto llano
Ex: 39
dos. 5as.
dos. 8as.
Ex: 40
Tiple sobre el canto llano
Altus sobre el canto llano.
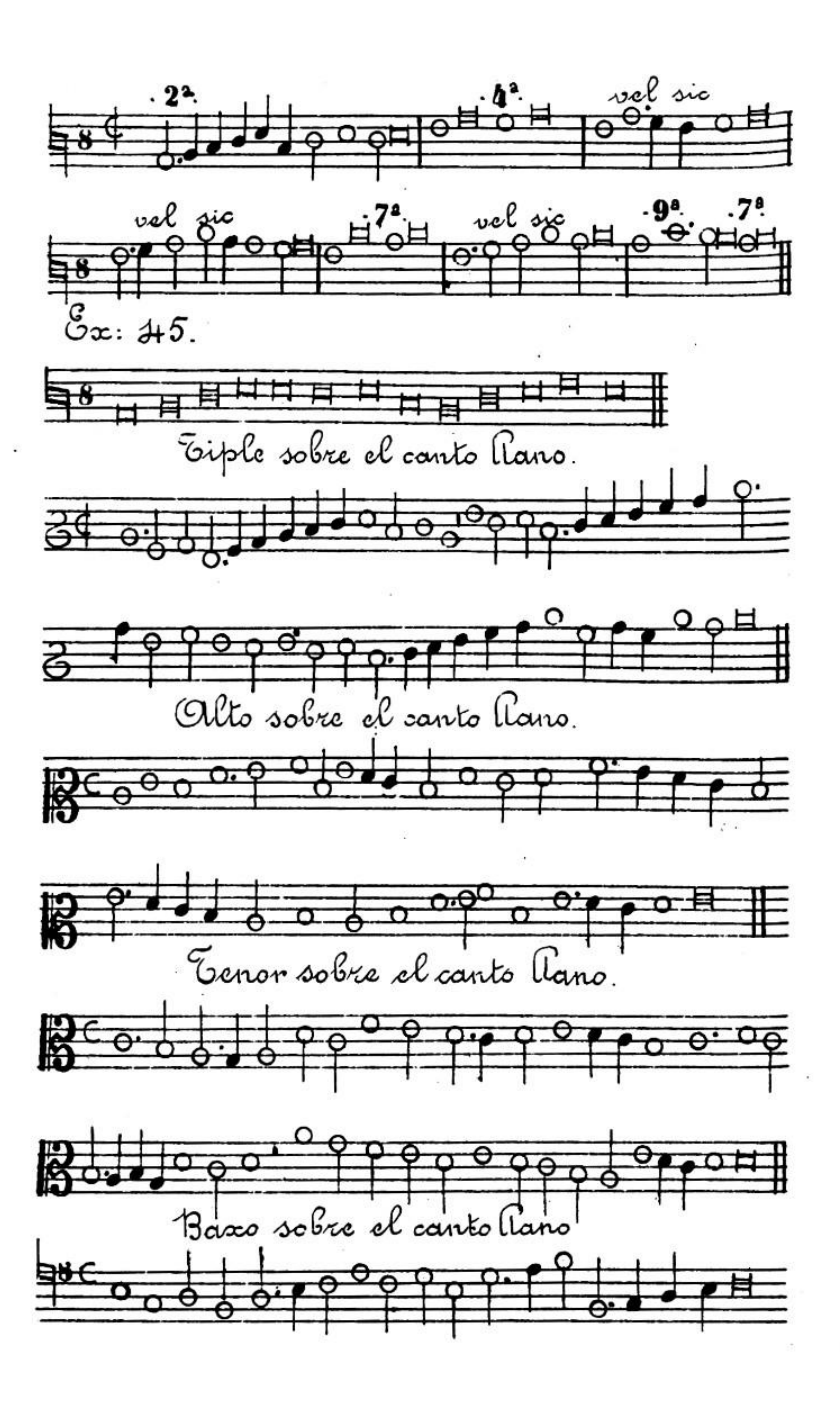

Tenor sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano.


Ex: #1
Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano
Tenor sobre el canto llano
Baxo sobre el canto llano.
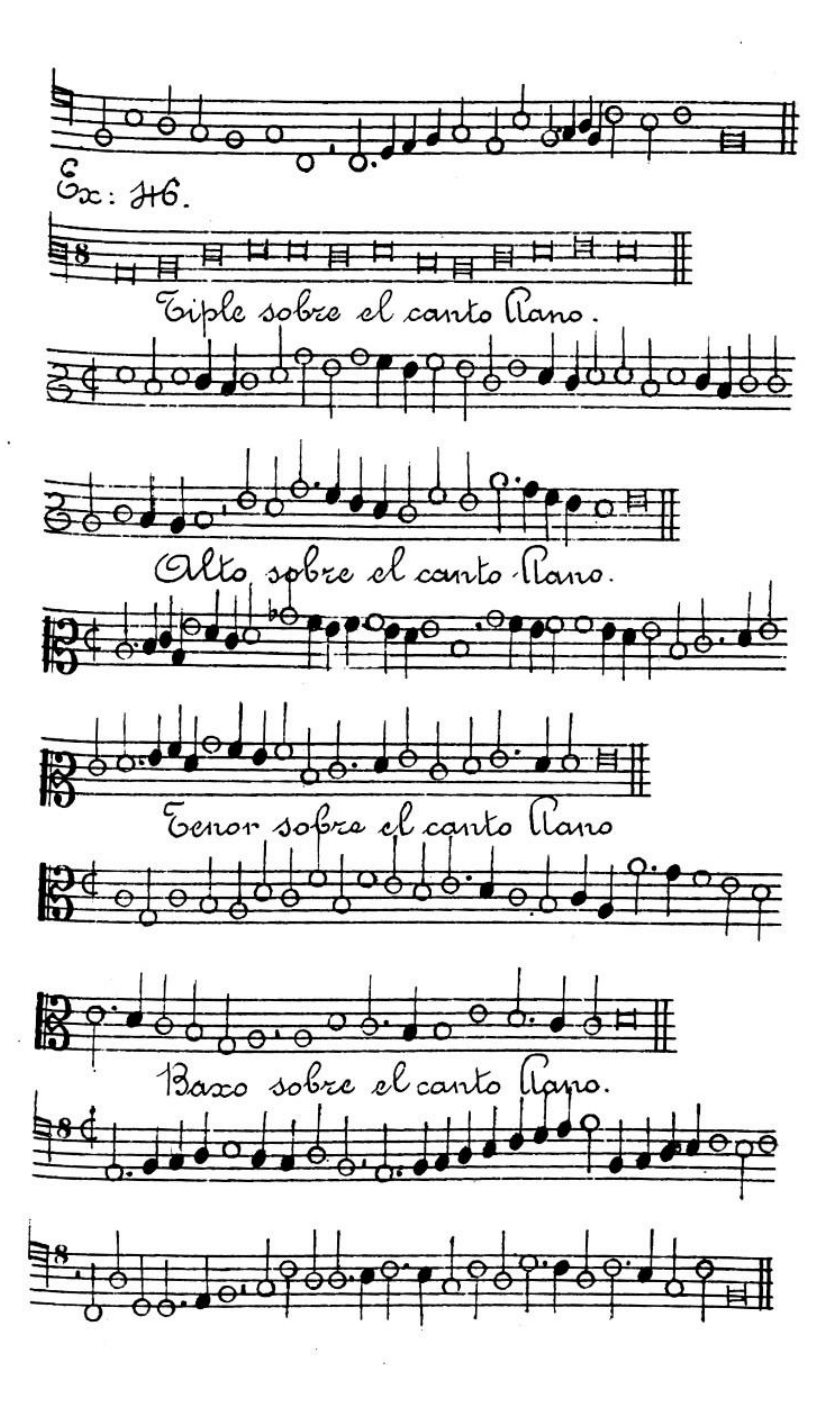

Ex: 42.
Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano
Tenor sobre el canto llano
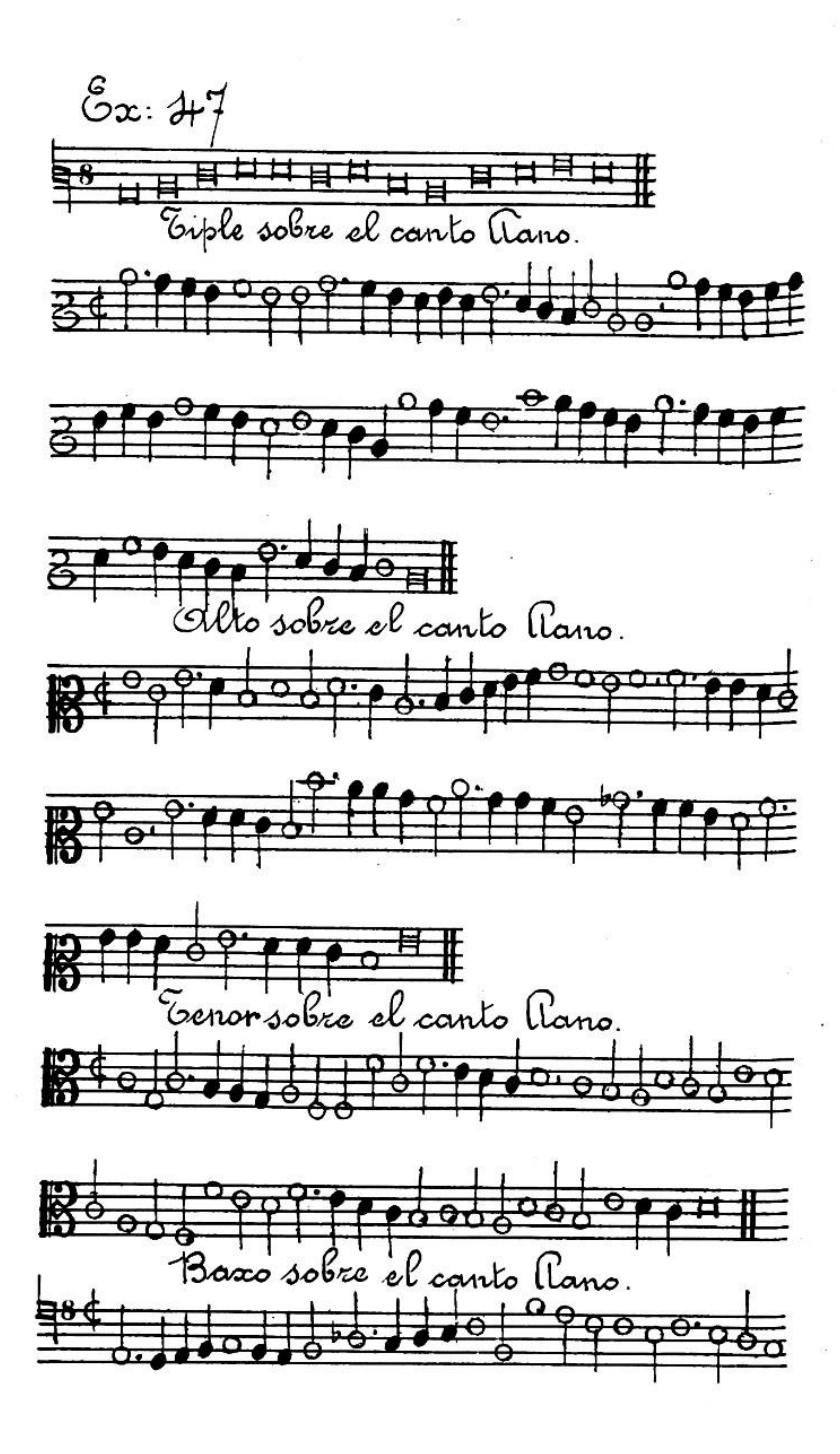

Baxo sobre el canto Llano
Ex: 43.
Tiple sobre el canto Llano.
Alto sobre el canto Llano.
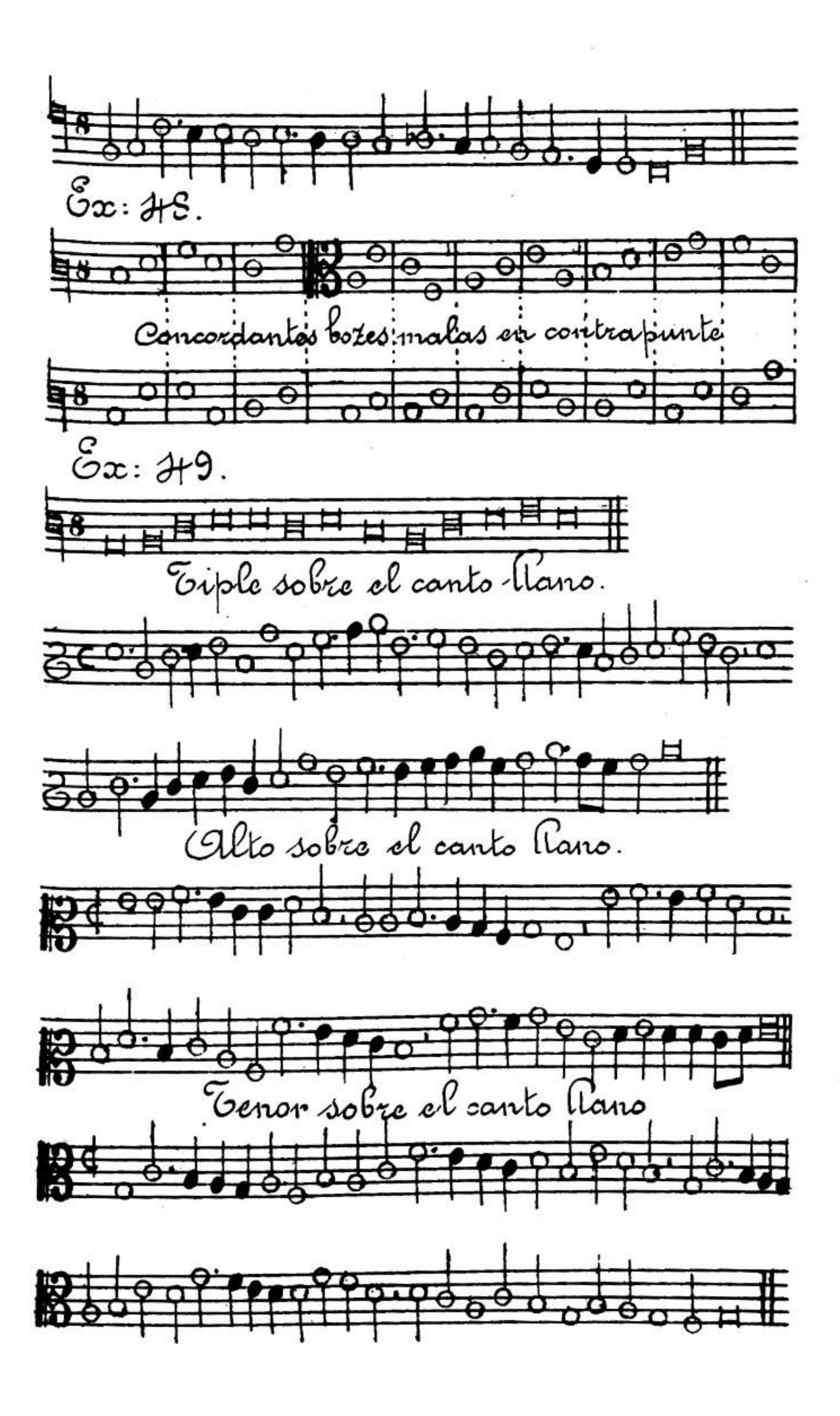

Tenor sobre el canto Llano.
Baxo sobre el canto Llano.
Ex: HH.
.2ª.
.4ª.
vel sic
vel sic
.7ª.
vel sic.
.9ª.
.7ª.
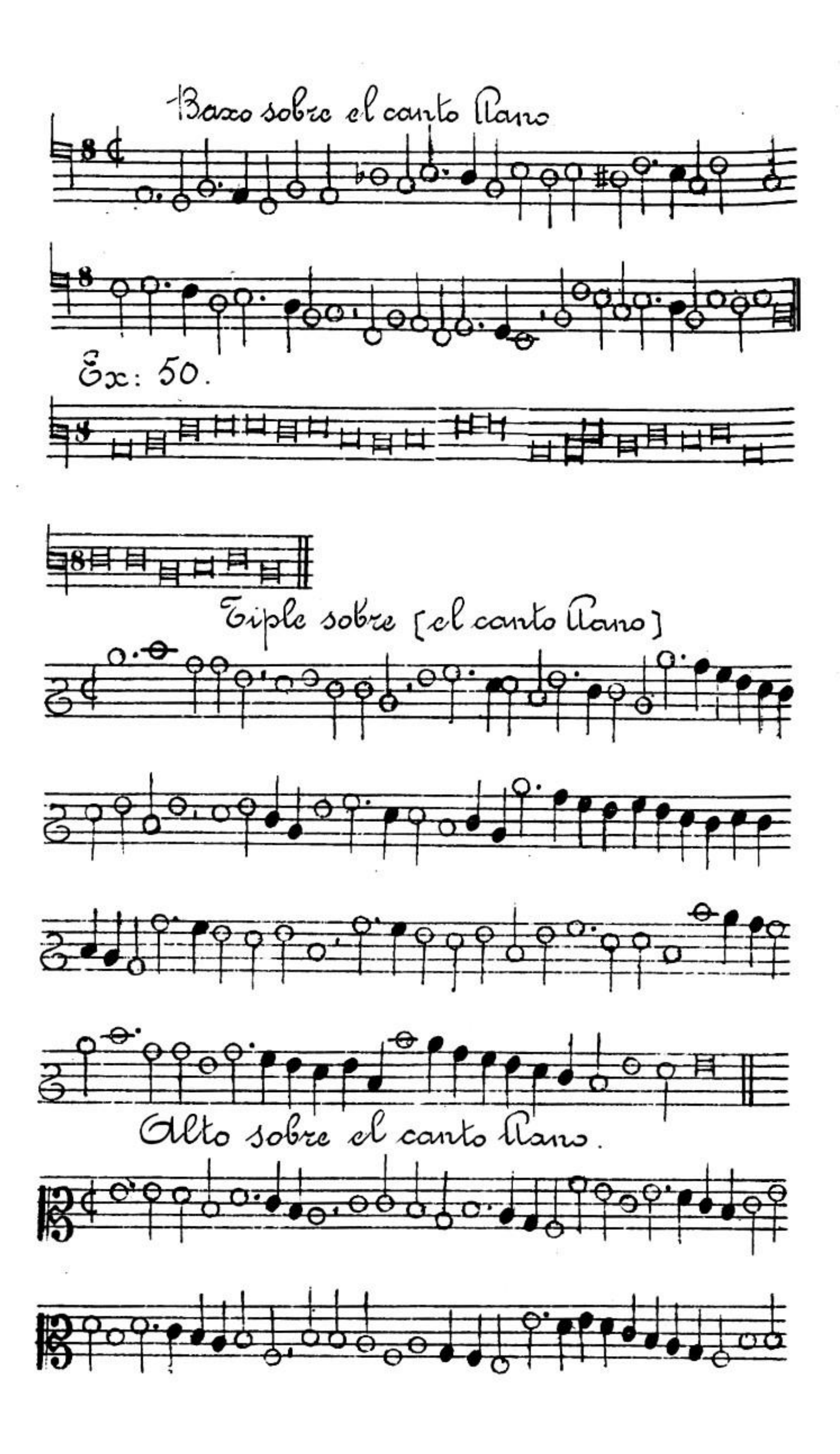


2ª.
4ª.
vel sic
vel sic
7ª.
vel sic
9ª.
7ª.
Ex: 45.
Tiple sobre el canto llano.
Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano
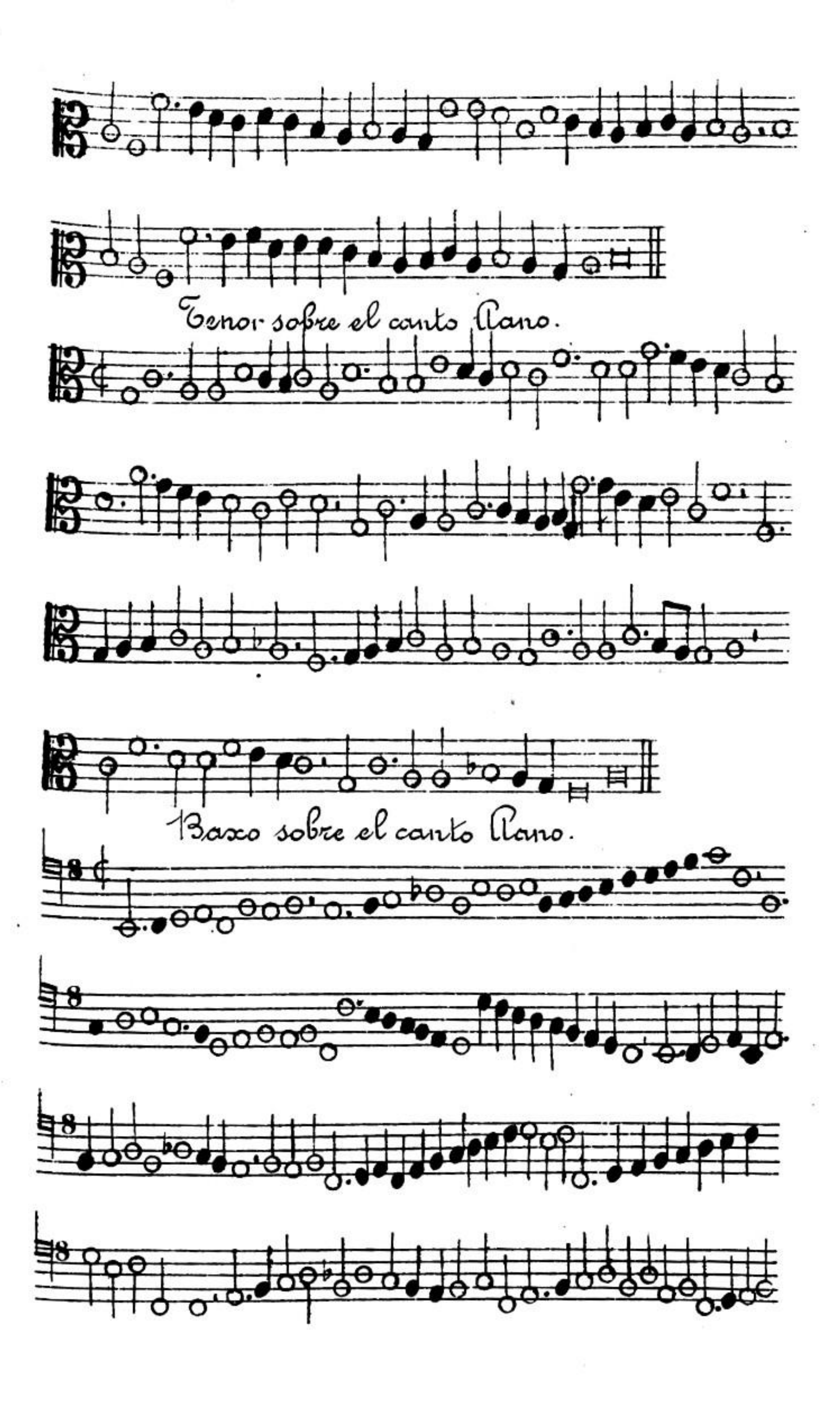

Ex: 116.
Tiple sobre el canto llano.
Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano
Baxo sobre el canto llano.
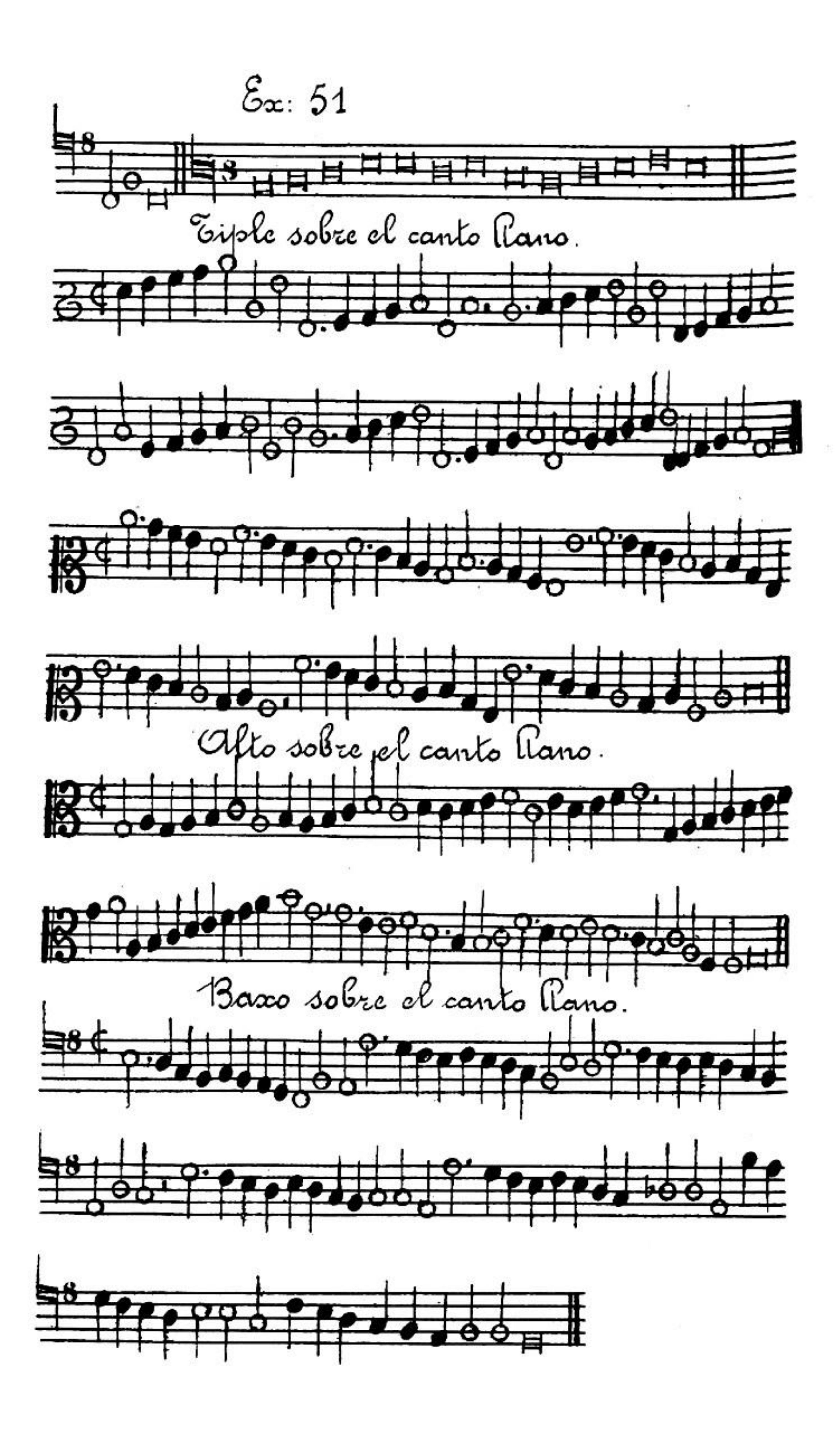

Ex: 47
Tiple sobre el canto llano.
Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano.
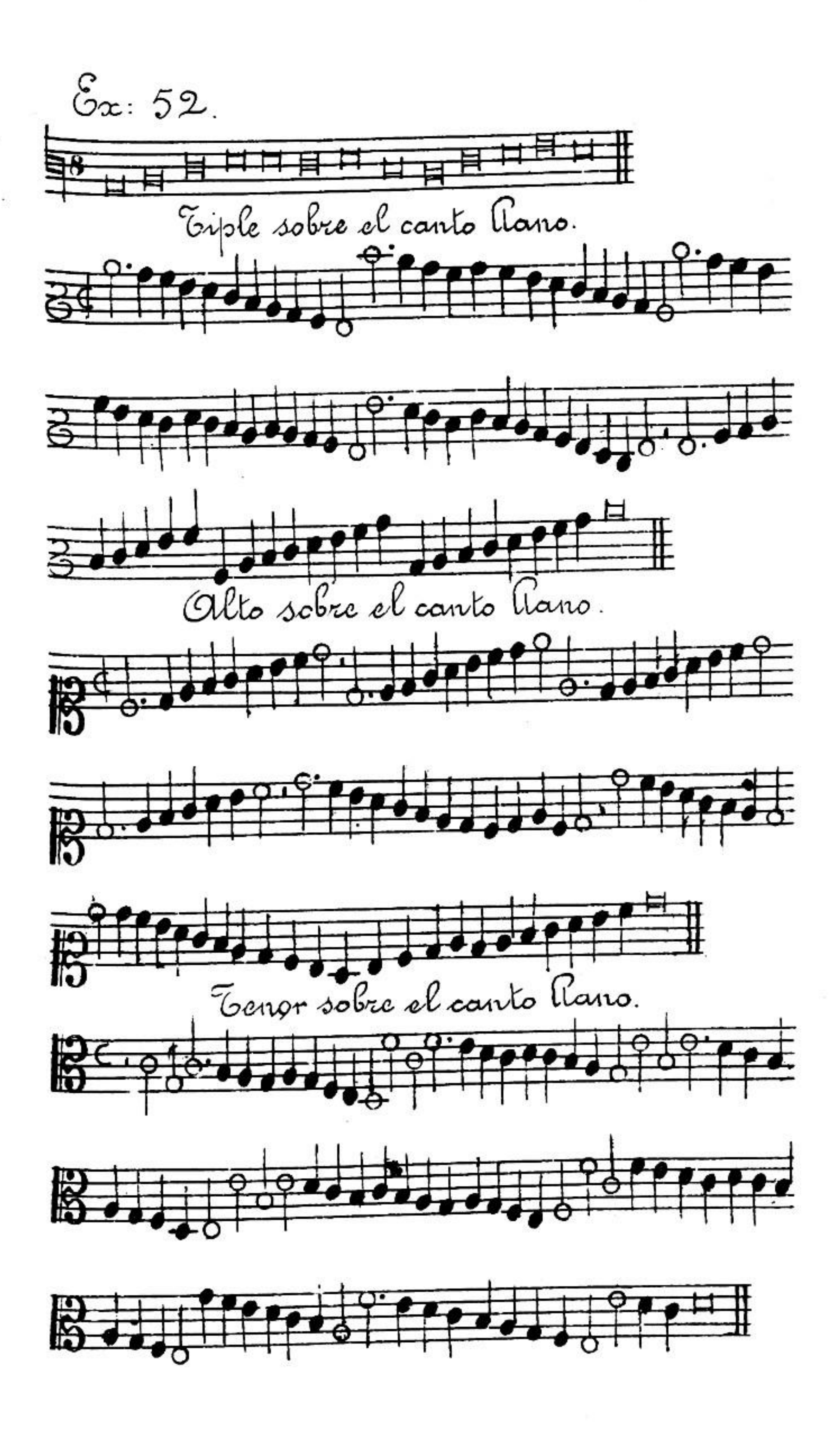


Ex: 48.
Concordantes bozes malas en contrapunto
Ex: 49.
Tiple sobre el canto llano.
Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano
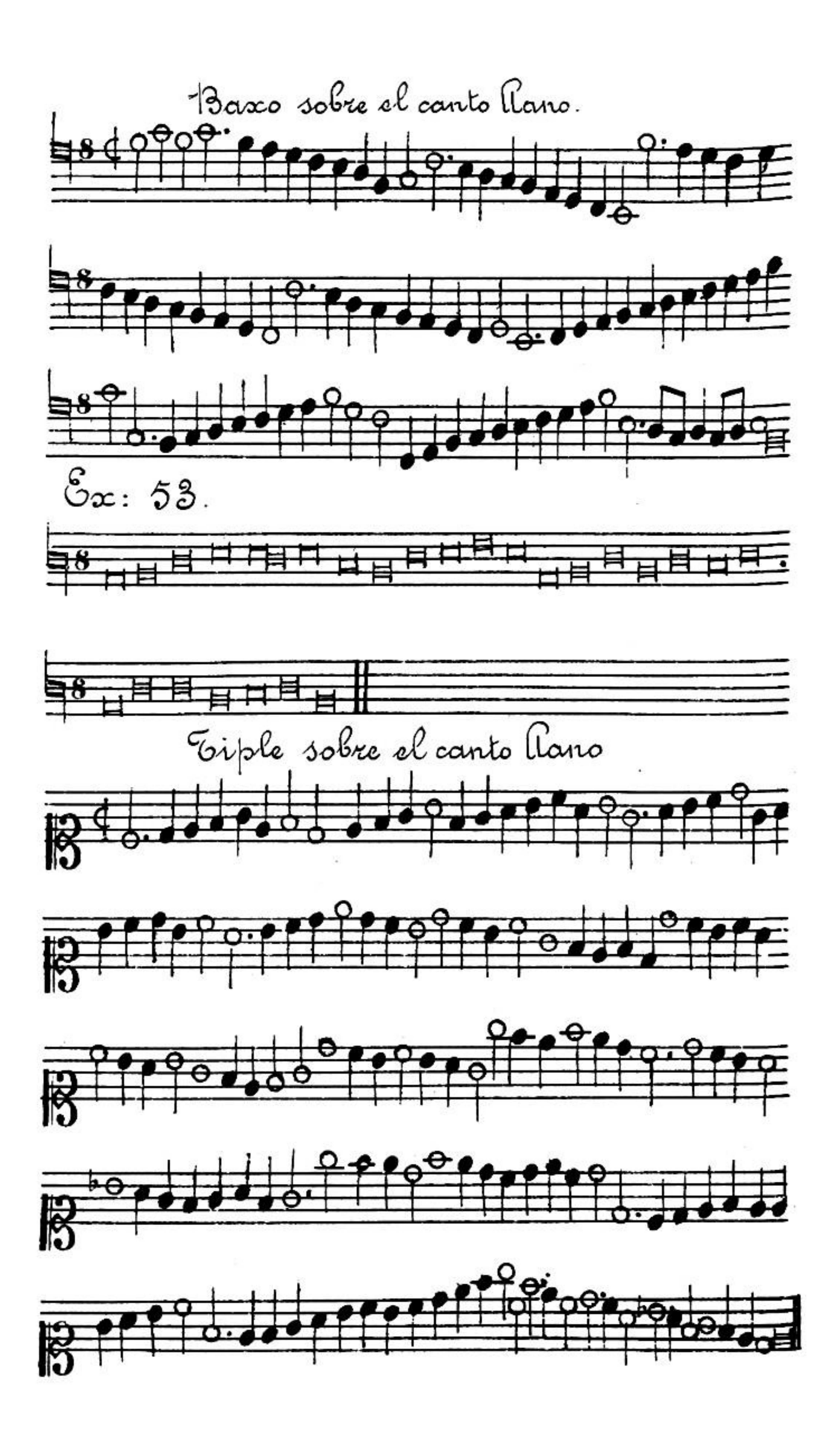

Baxo sobre el canto llano
Ex: 50.
Tiple sobre [el canto llano]
Alto sobre el canto llano.
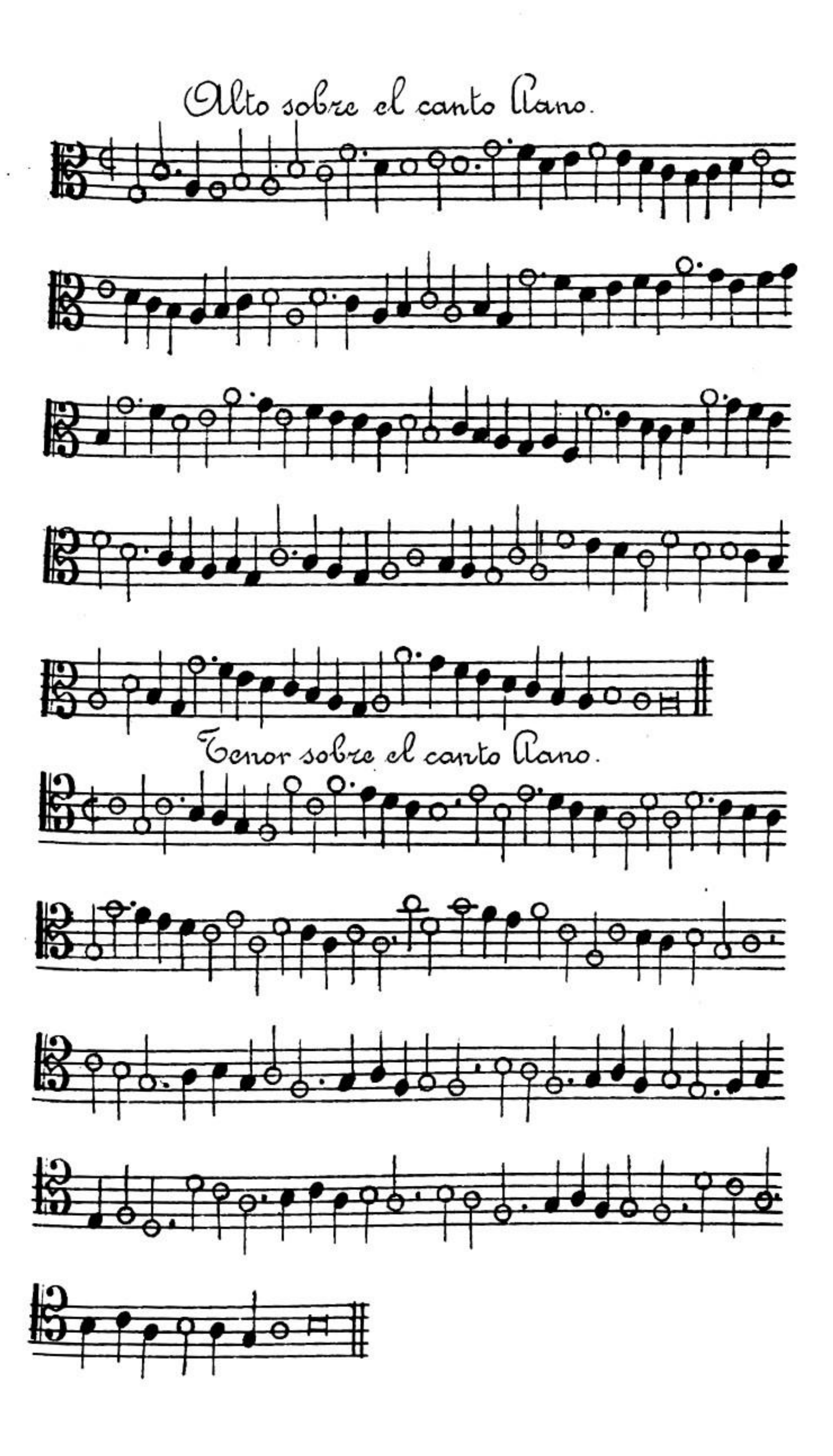

Tenor sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano.
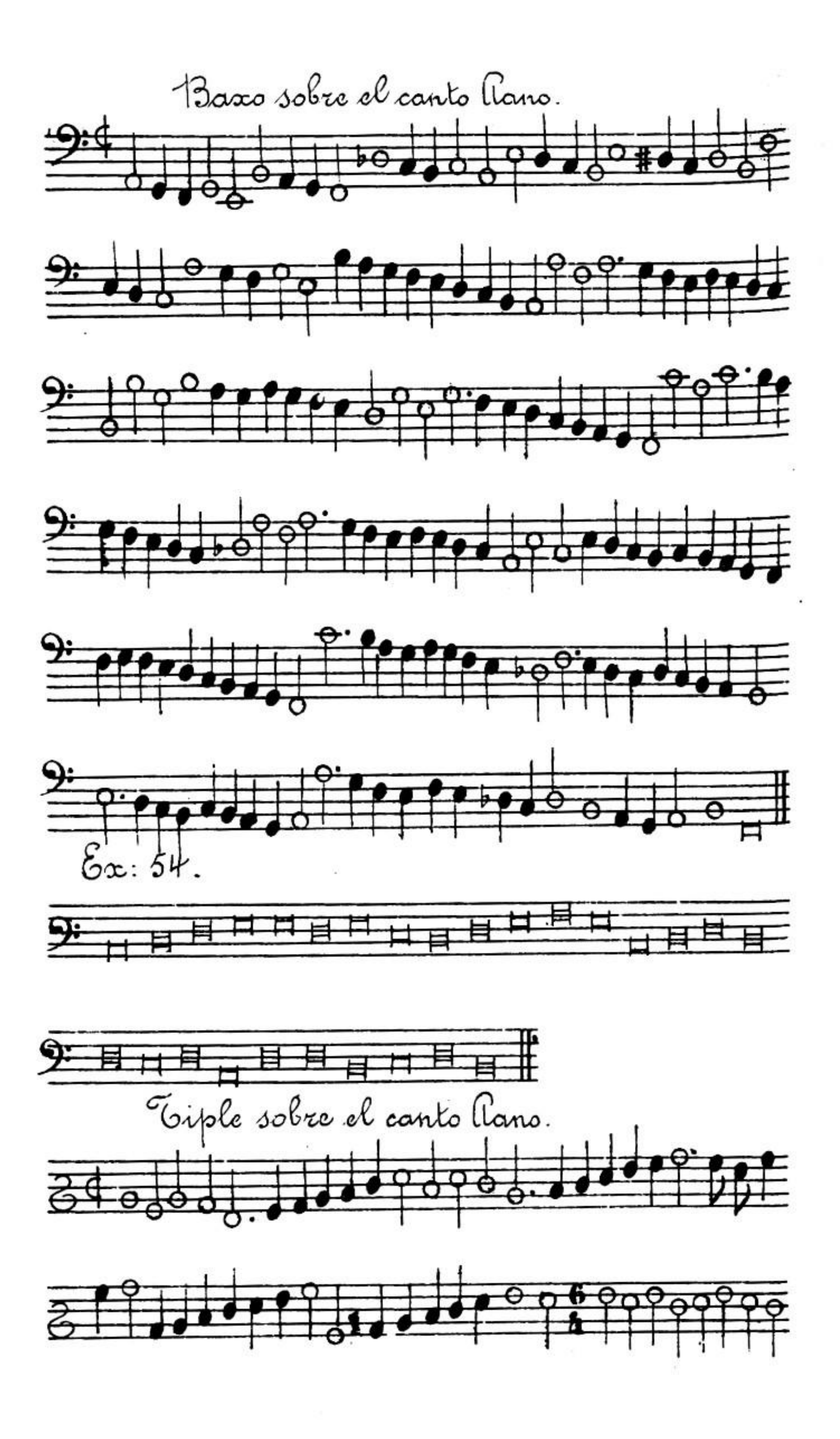

Ex: 51
Tiple sobre el canto llano.
Alto sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano.
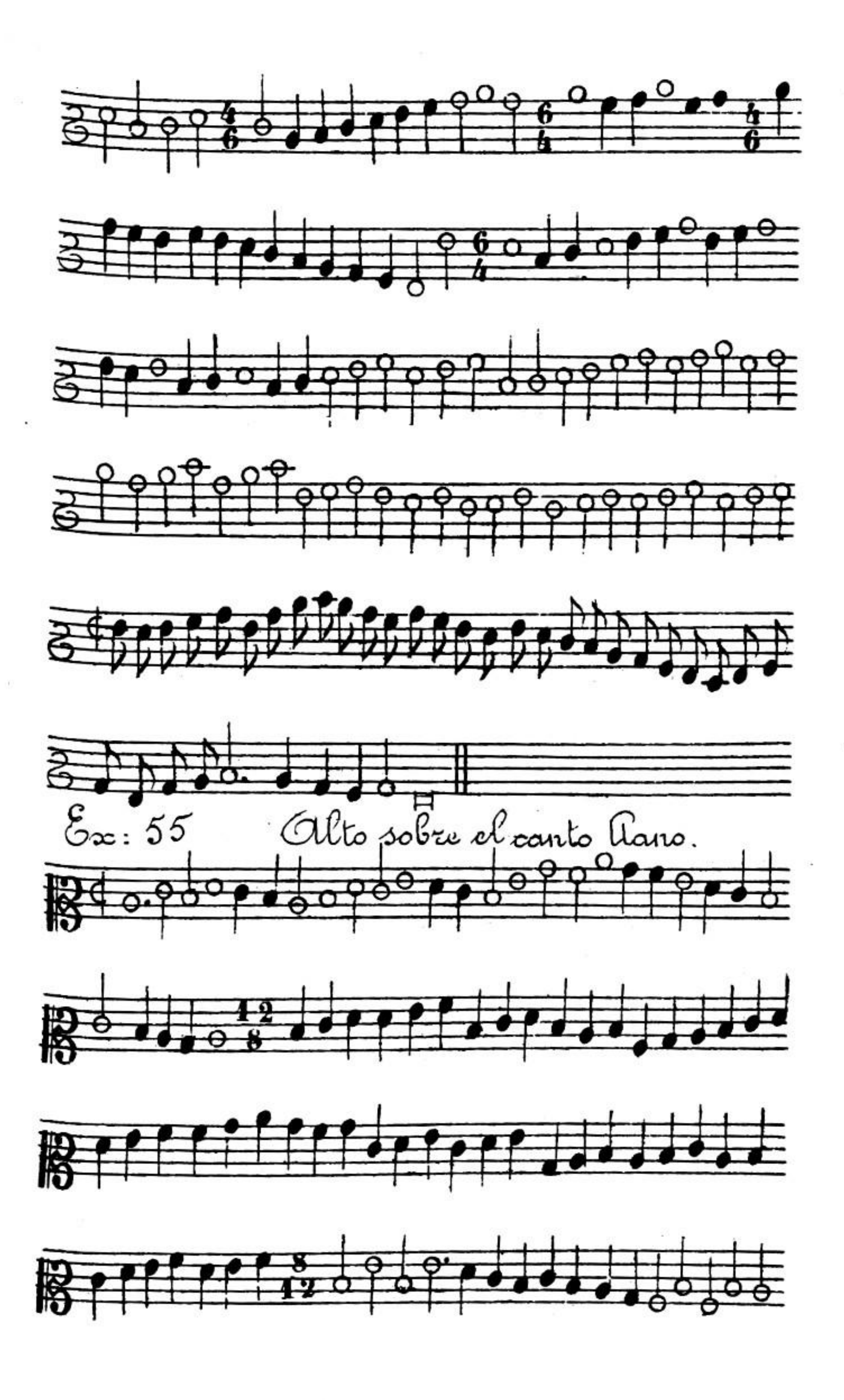
Ex: 52.


Tiple sobre el canto llano.
Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano.
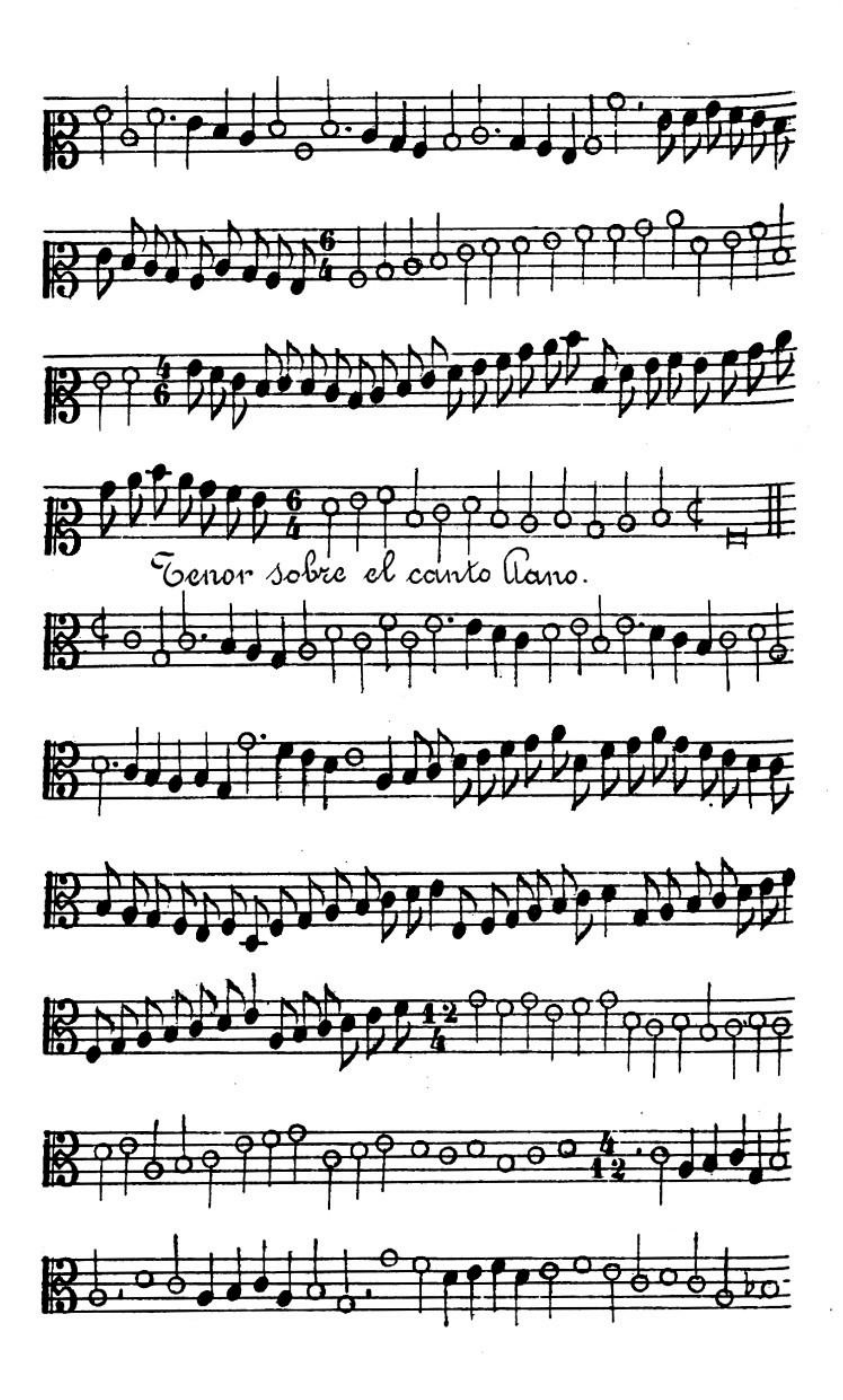

Baxo sobre el canto llano.
Ex: 53.
Tiple sobre el canto llano
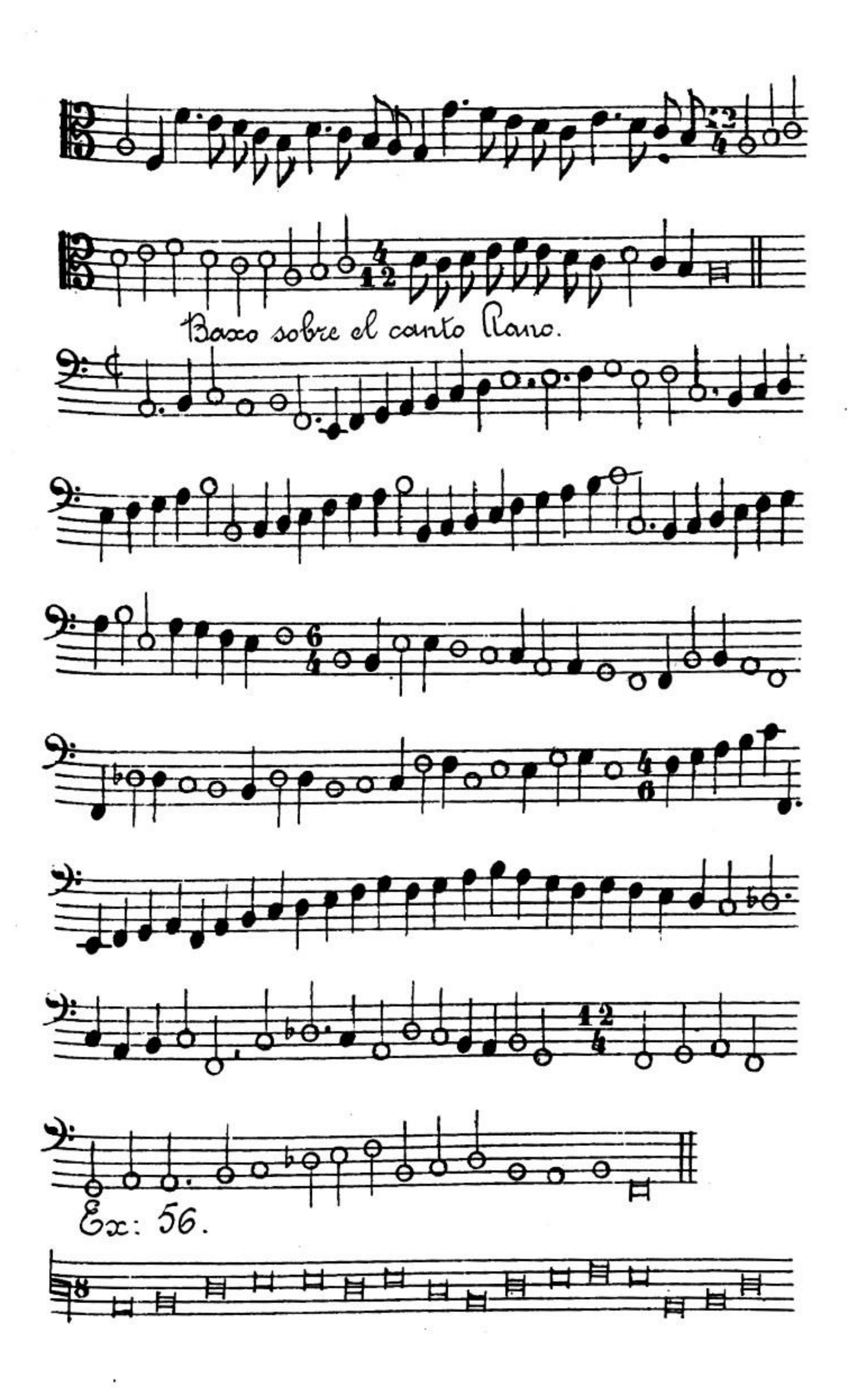

Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano.


Baxo sobre el canto llano.
Ex: 54.
Tiple sobre el canto llano.
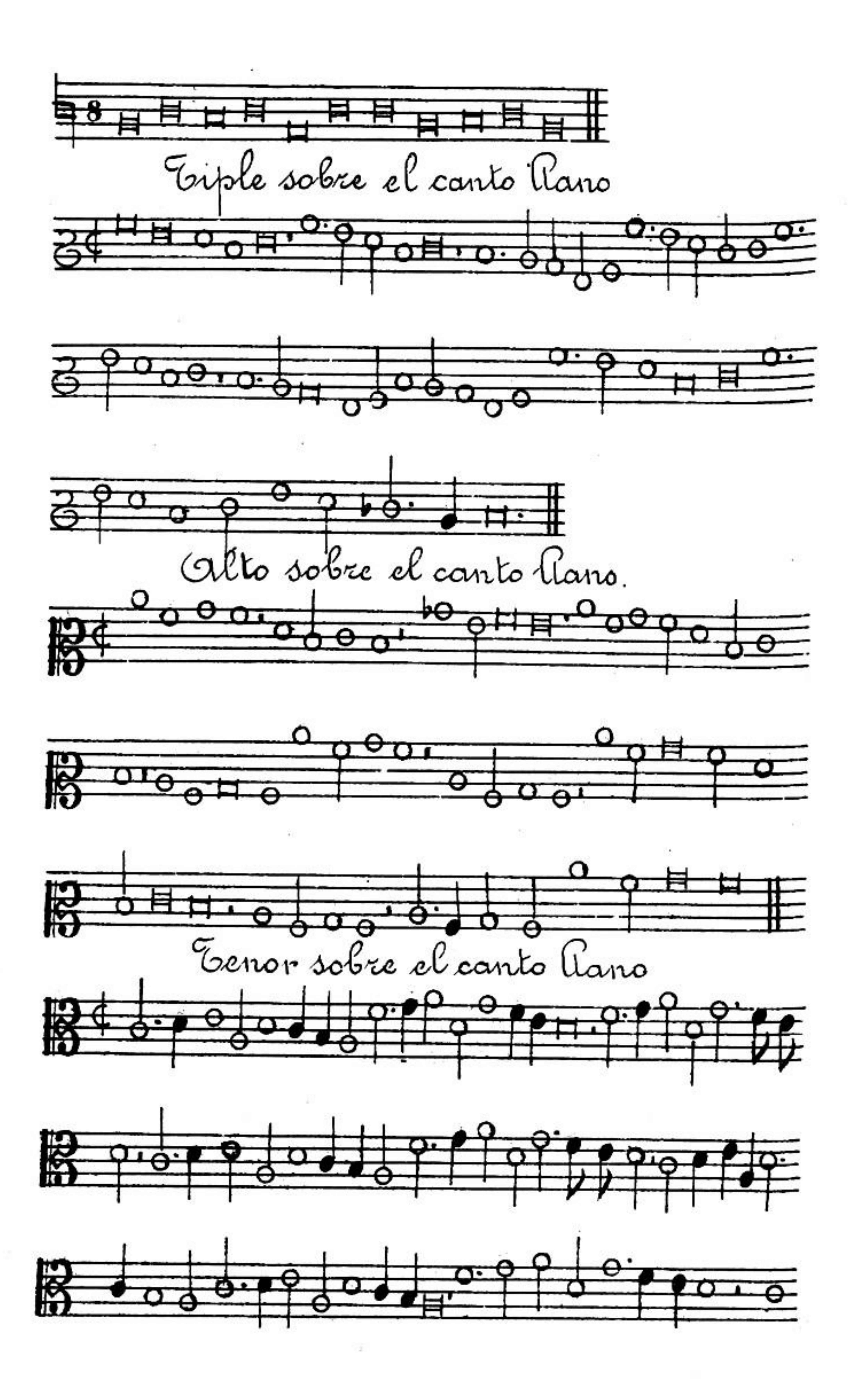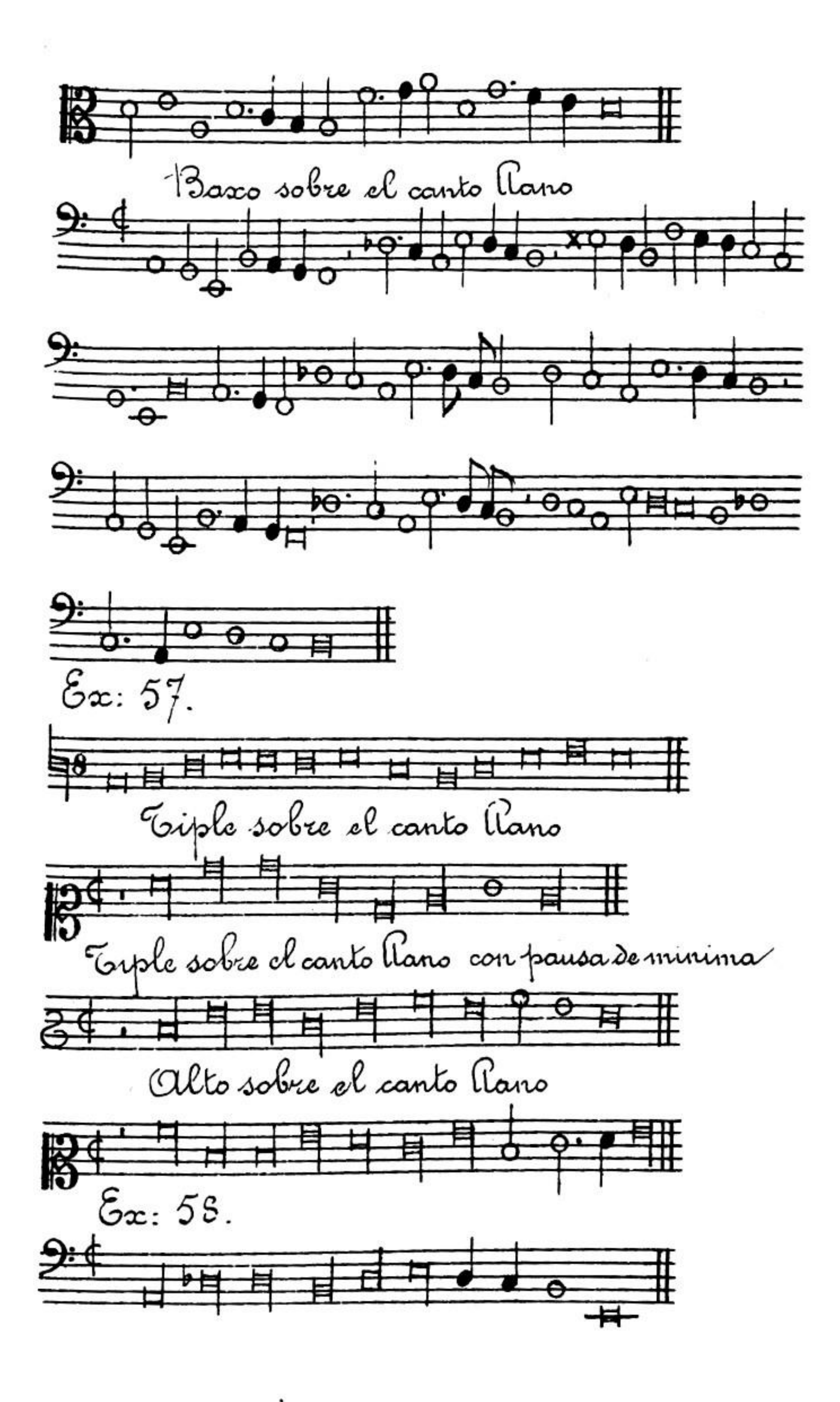


Ex: 55
Alto sobre el canto llano.


Tenor sobre el canto llano.



Baxo sobre el canto llano.
Ex: 56.


Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano


Baxo sobre el canto llano
Ex: 57.
Tiple sobre el canto llano
Tiple sobre el canto llano con pausa de minima
Alto sobre el canto llano
Ex: 58.

Ex: 59

Tiple sobre el canto llano

Alto sobre el canto llano

Tenor sobre el canto llano

Baxo sobre el canto llano
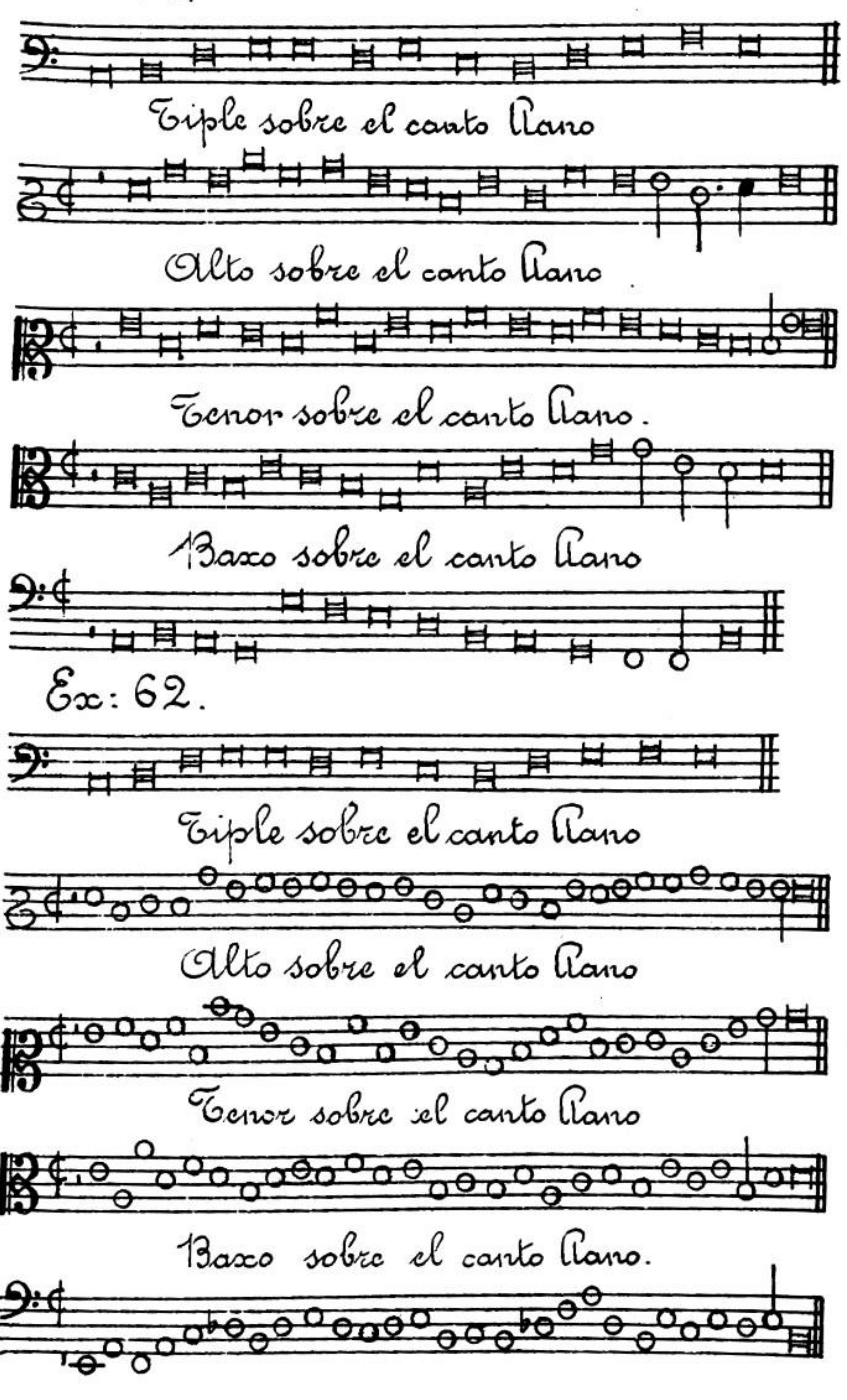
Ex: 60.

Tiple sobre el canto llano
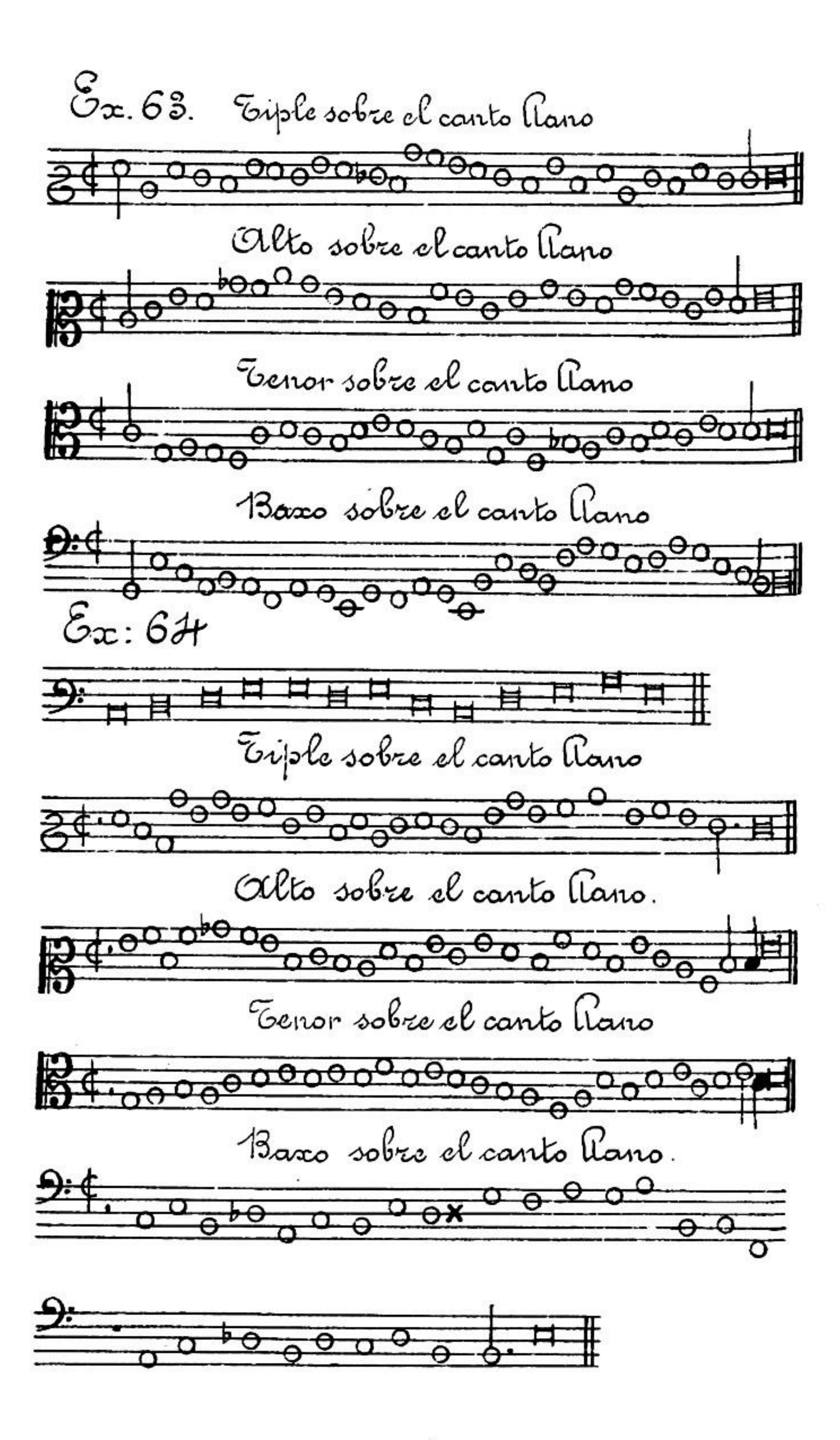
Alto sobre el canto llano

Tenor sobre el canto llano

Baxo sobre el canto llano
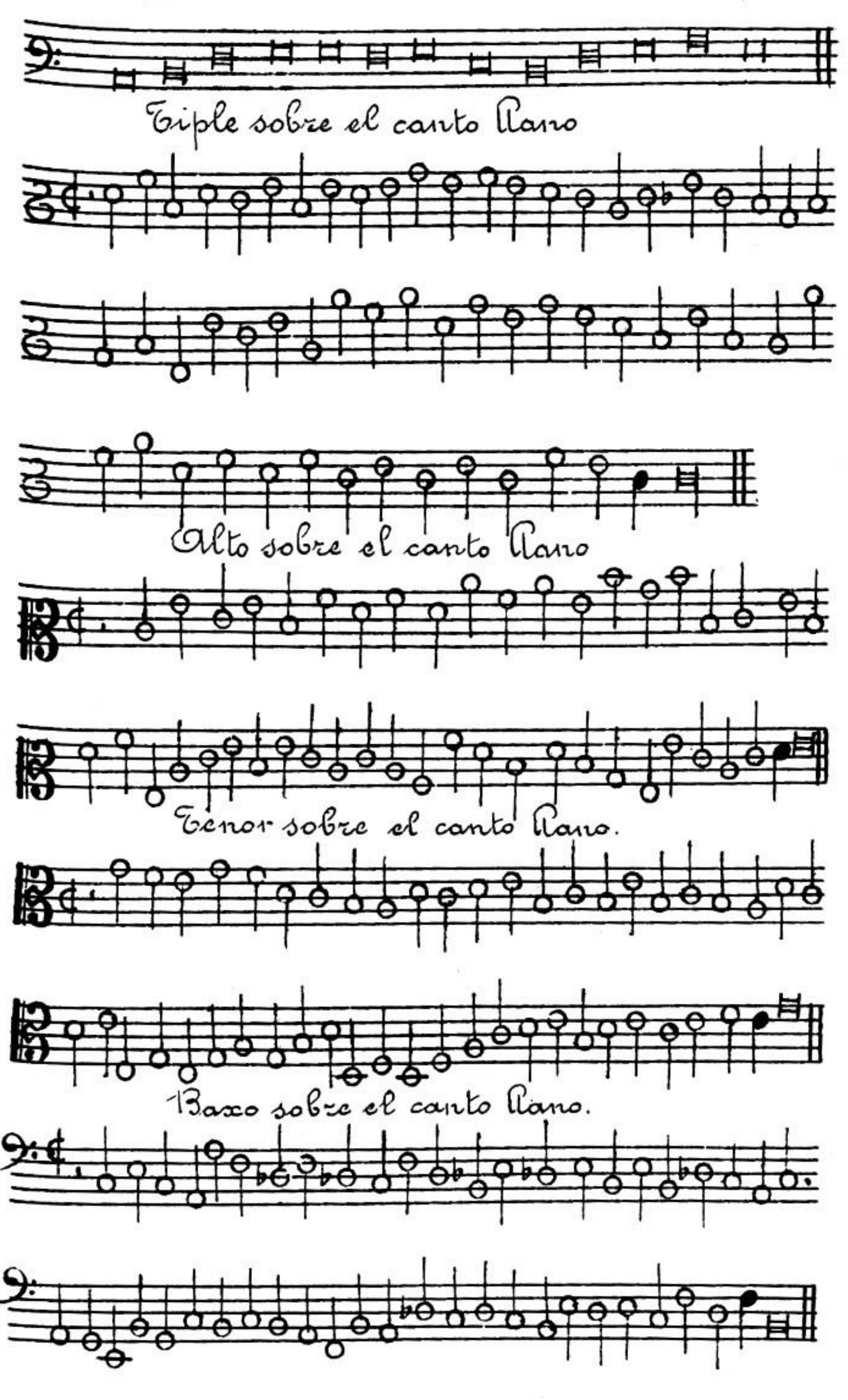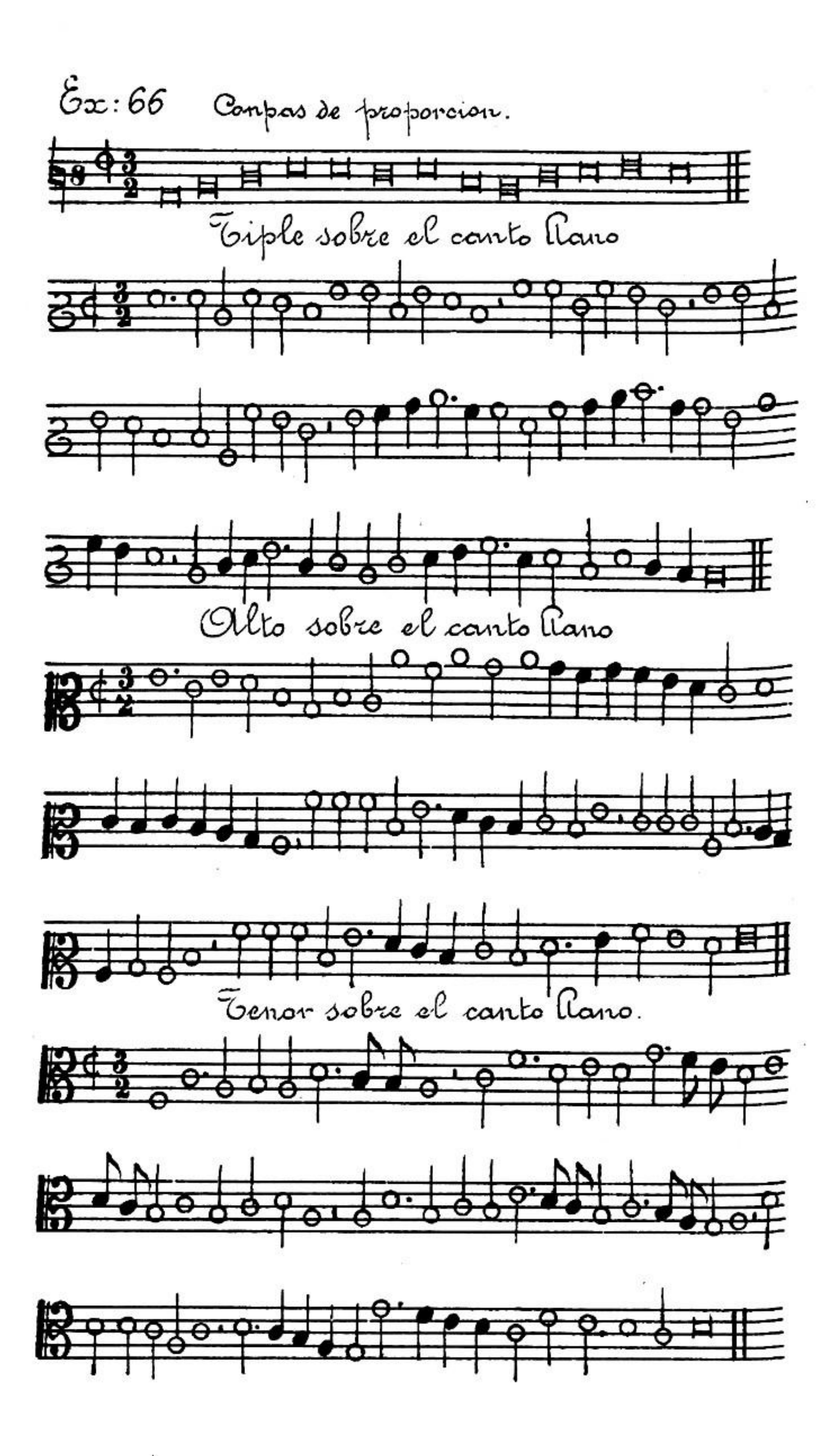


Ex: 61.
Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano
Tenor sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano
Ex: 62.
Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano
Tenor sobre el canto llano
Baxo sobre el canto llano.
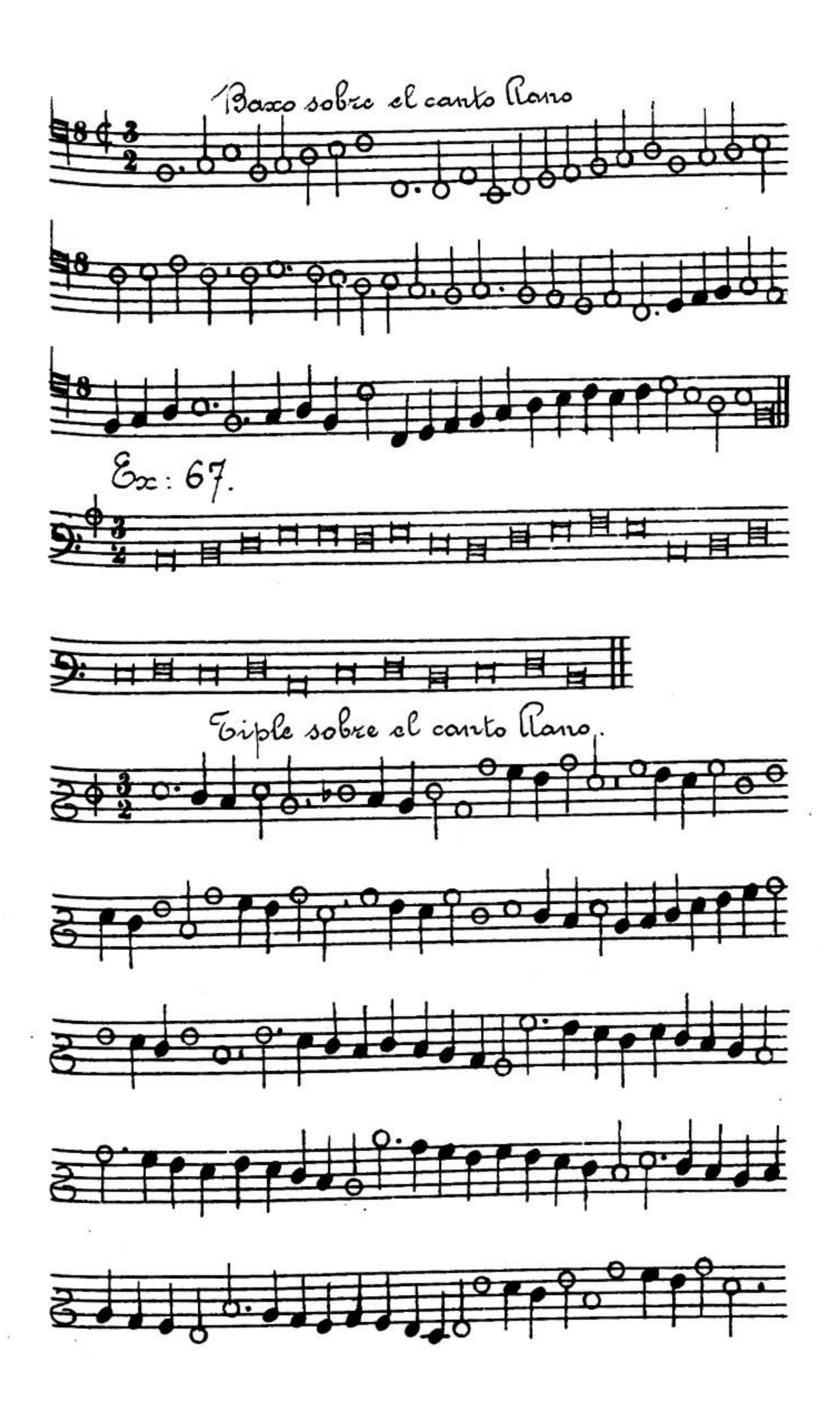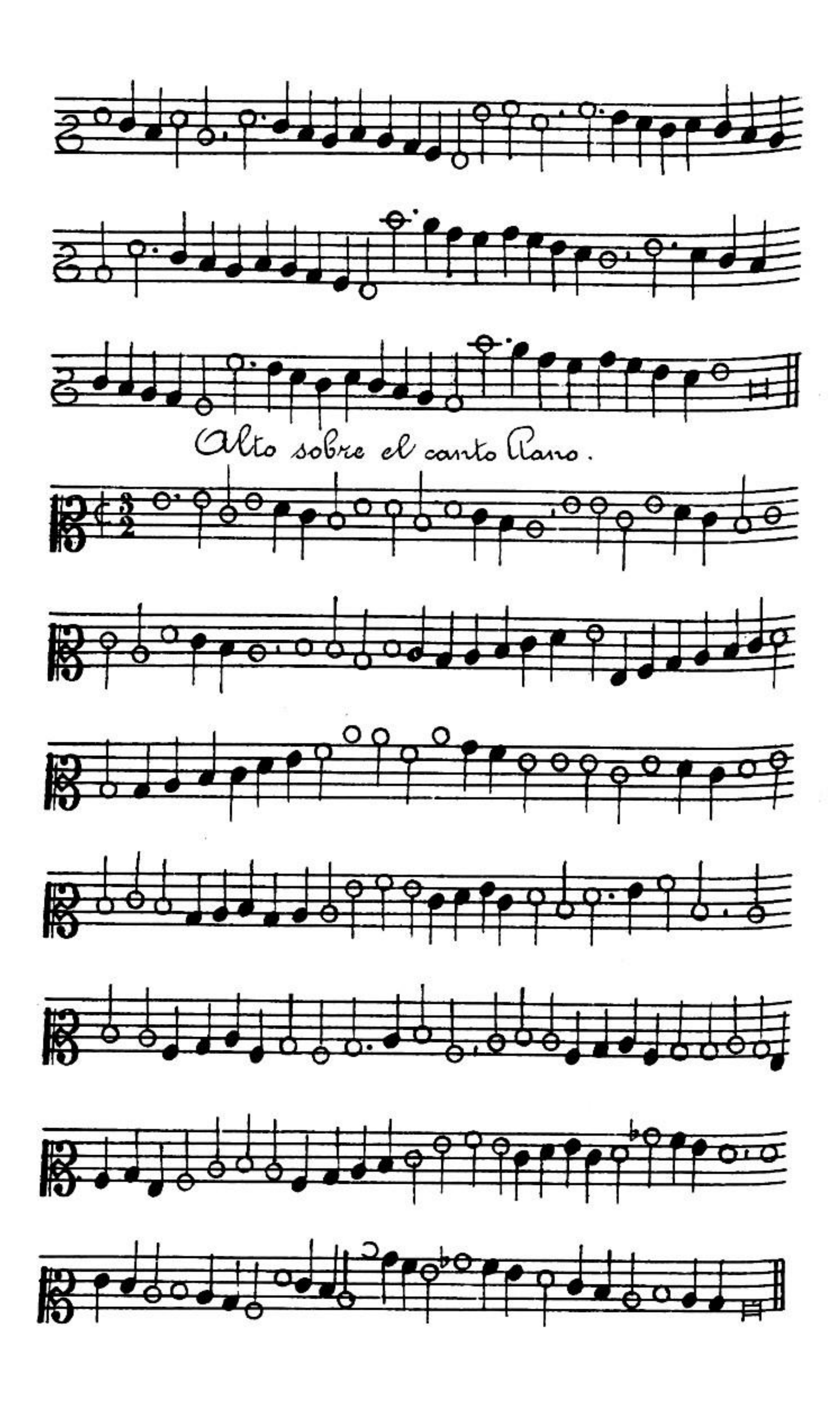


Ex. 63.
Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano
Tenor sobre el canto llano
Baxo sobre el canto llano
Ex: 64
Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano
Baxo sobre el canto llano.
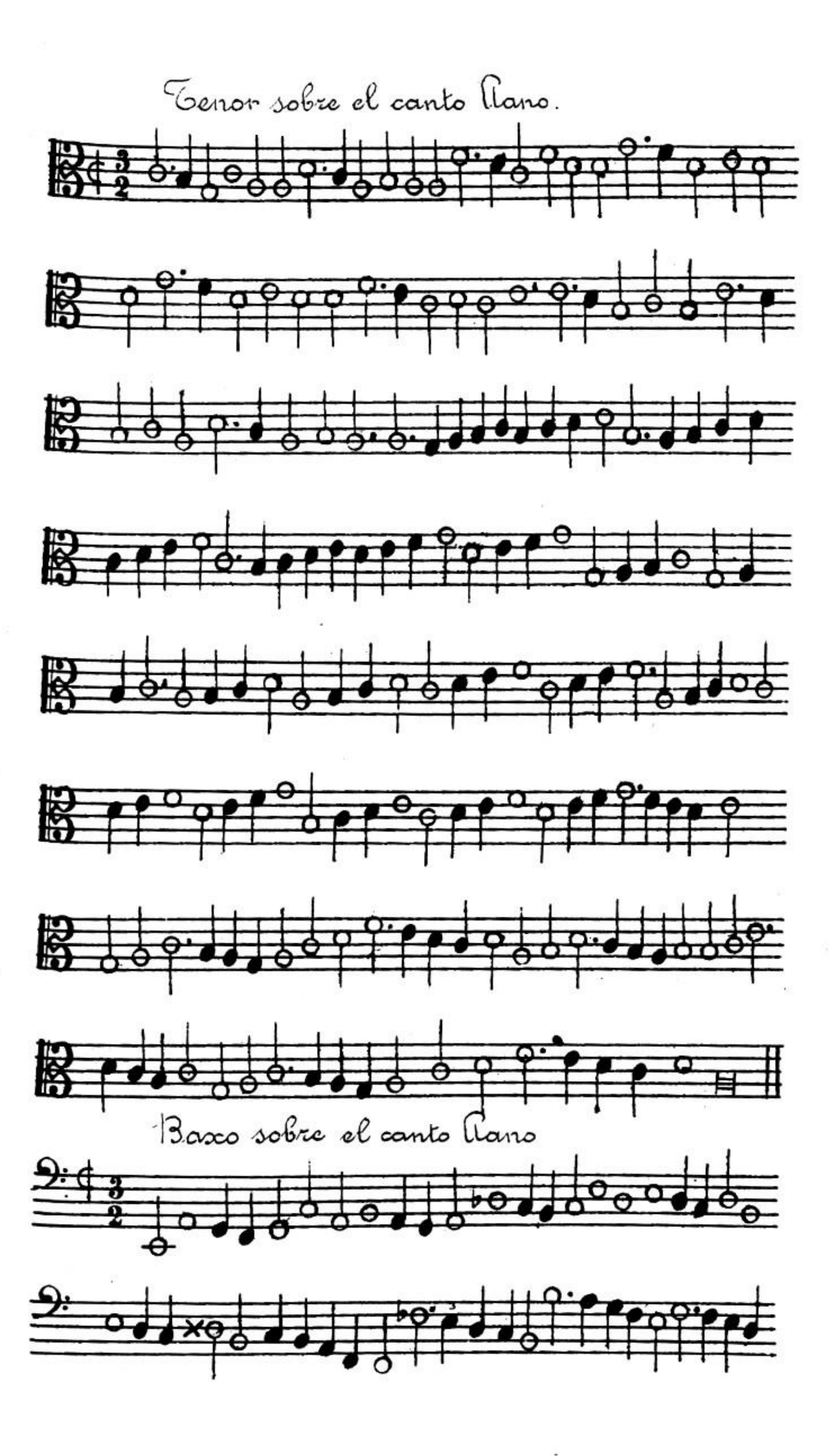
Ex: 65
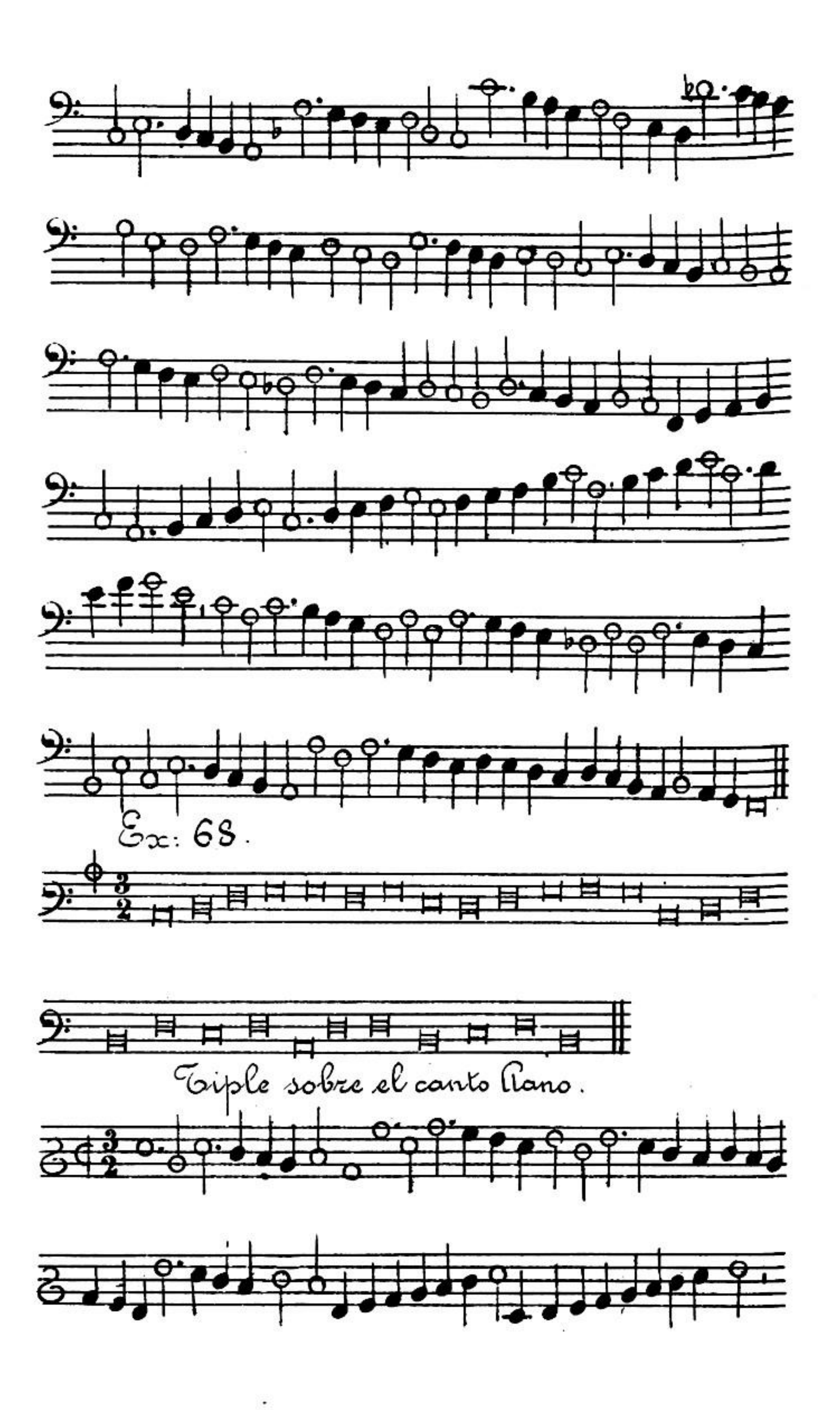

Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano
Tenor sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano.
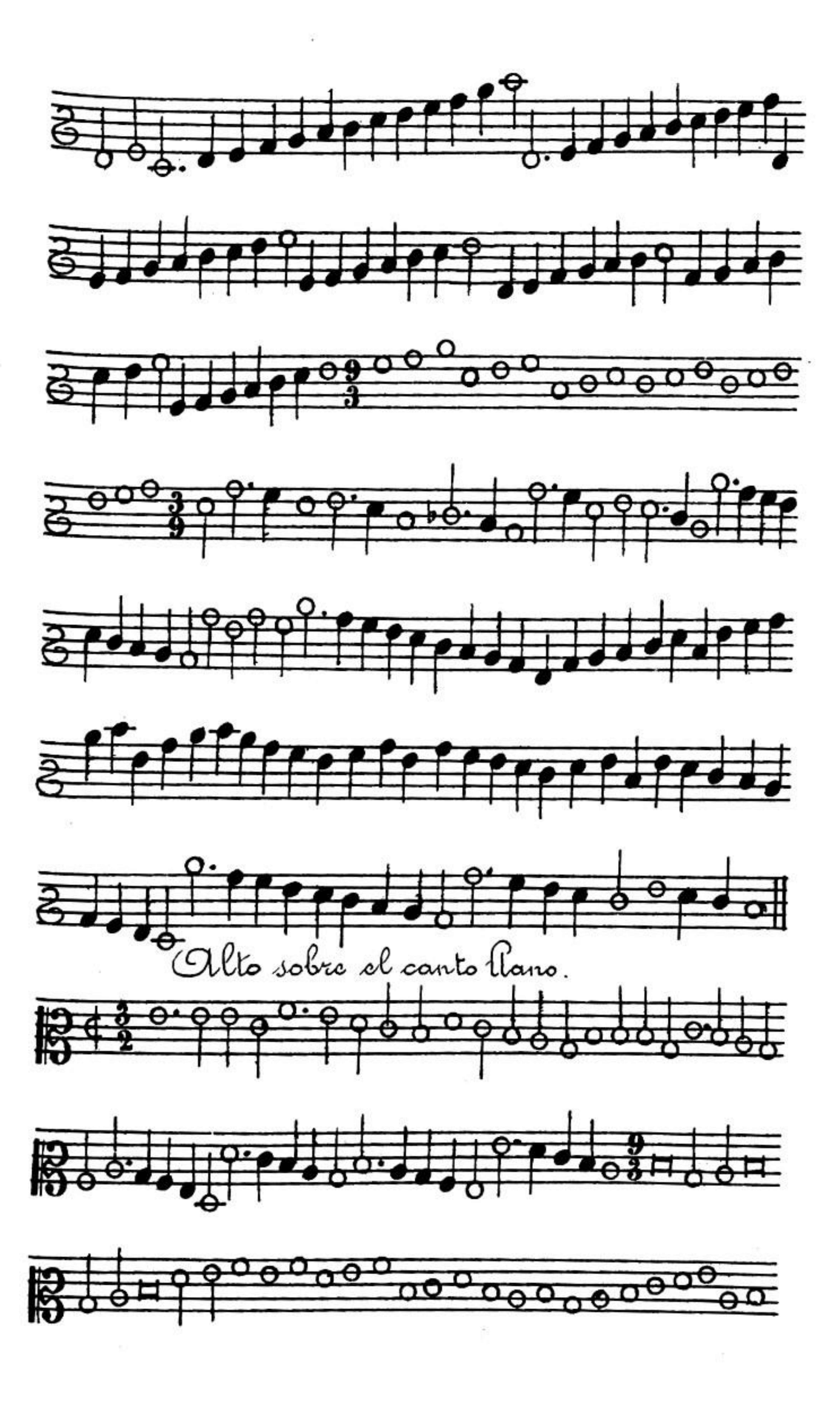

Ex: 66 Conpas de proporcion.
Tiple sobre el canto llano
Alto sobre el canto llano
Tenor sobre el canto llano.
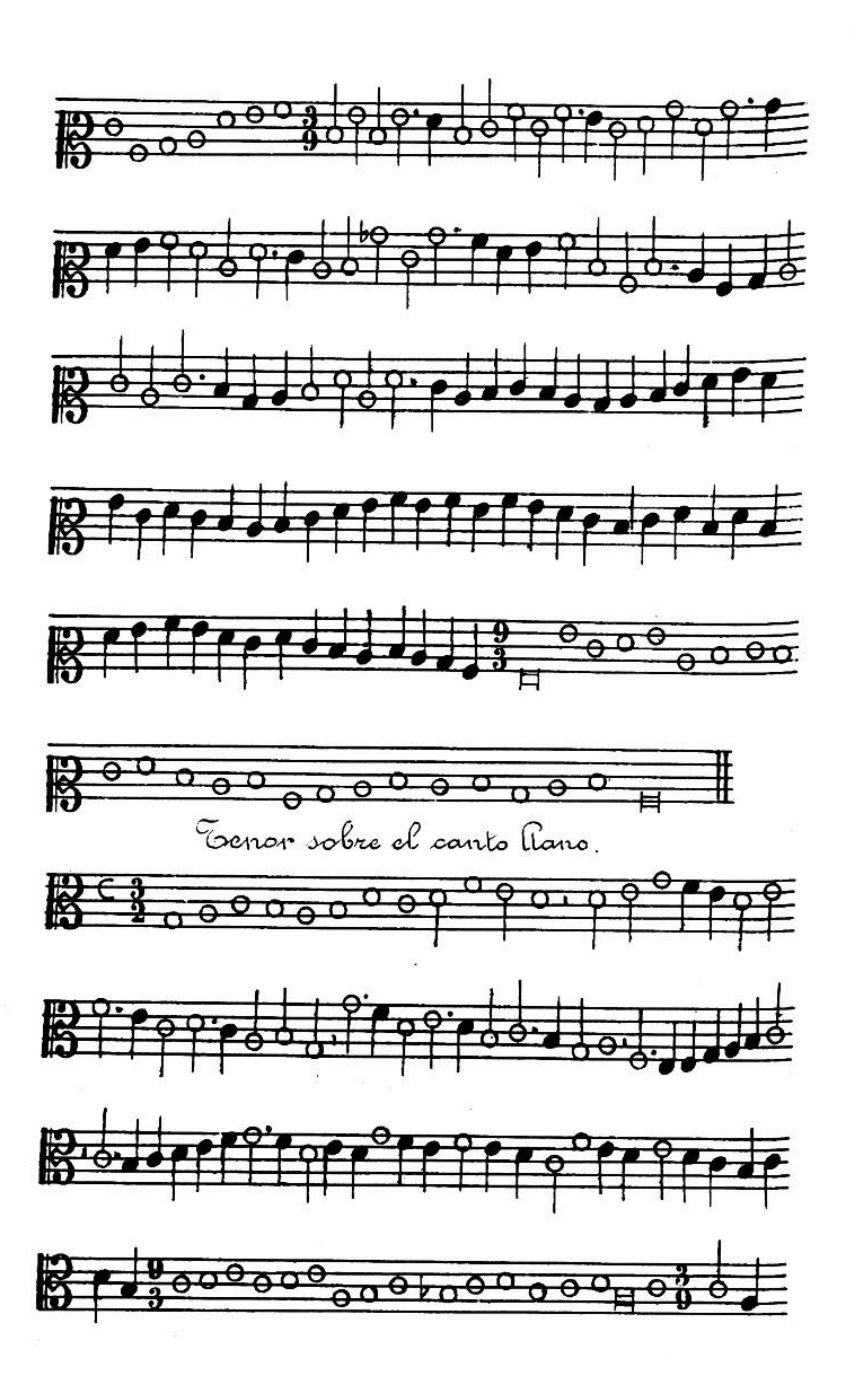

Baxo sobre el canto llano
Ex: 67.
Tiple sobre el canto llano.
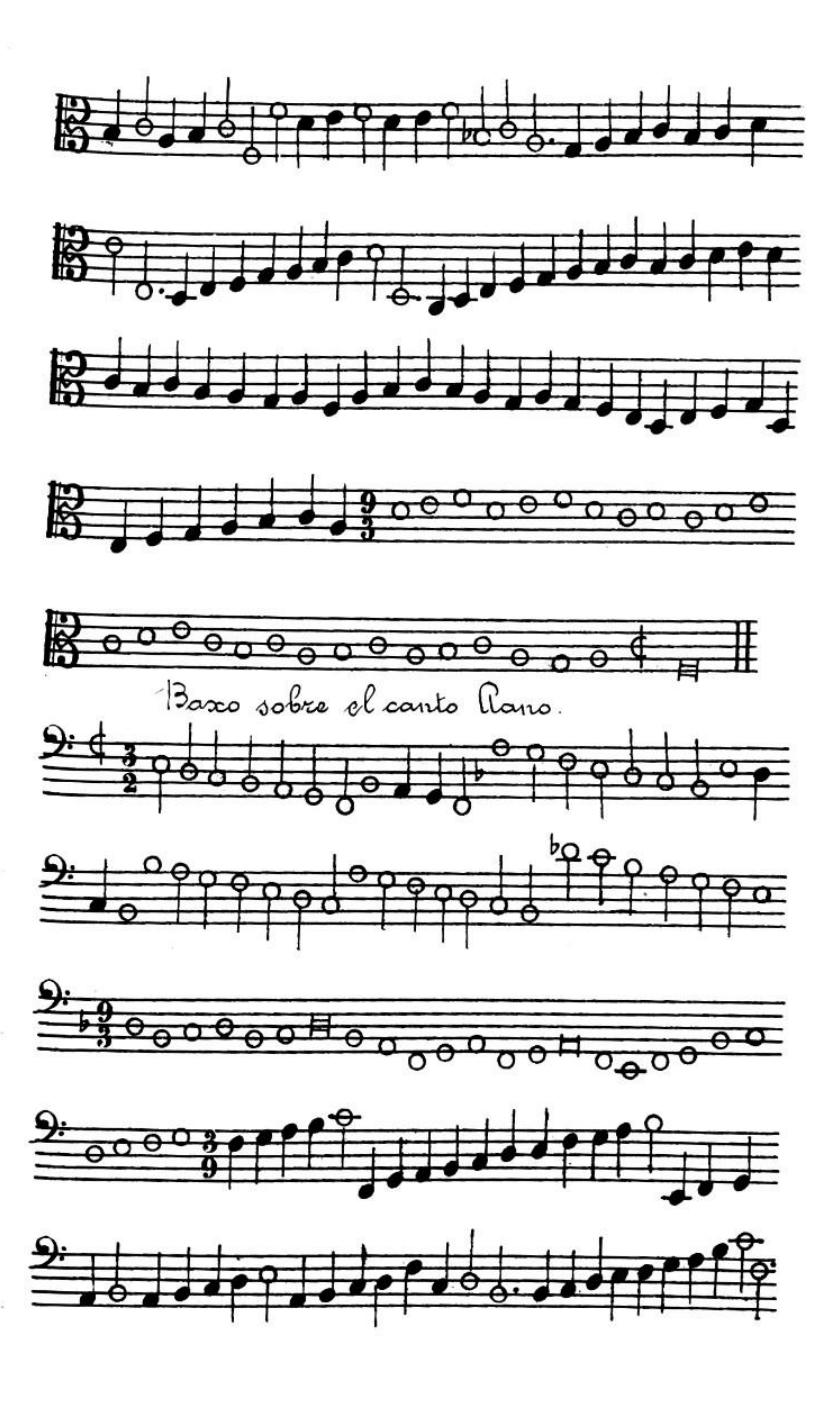

Alto sobre el canto llano.
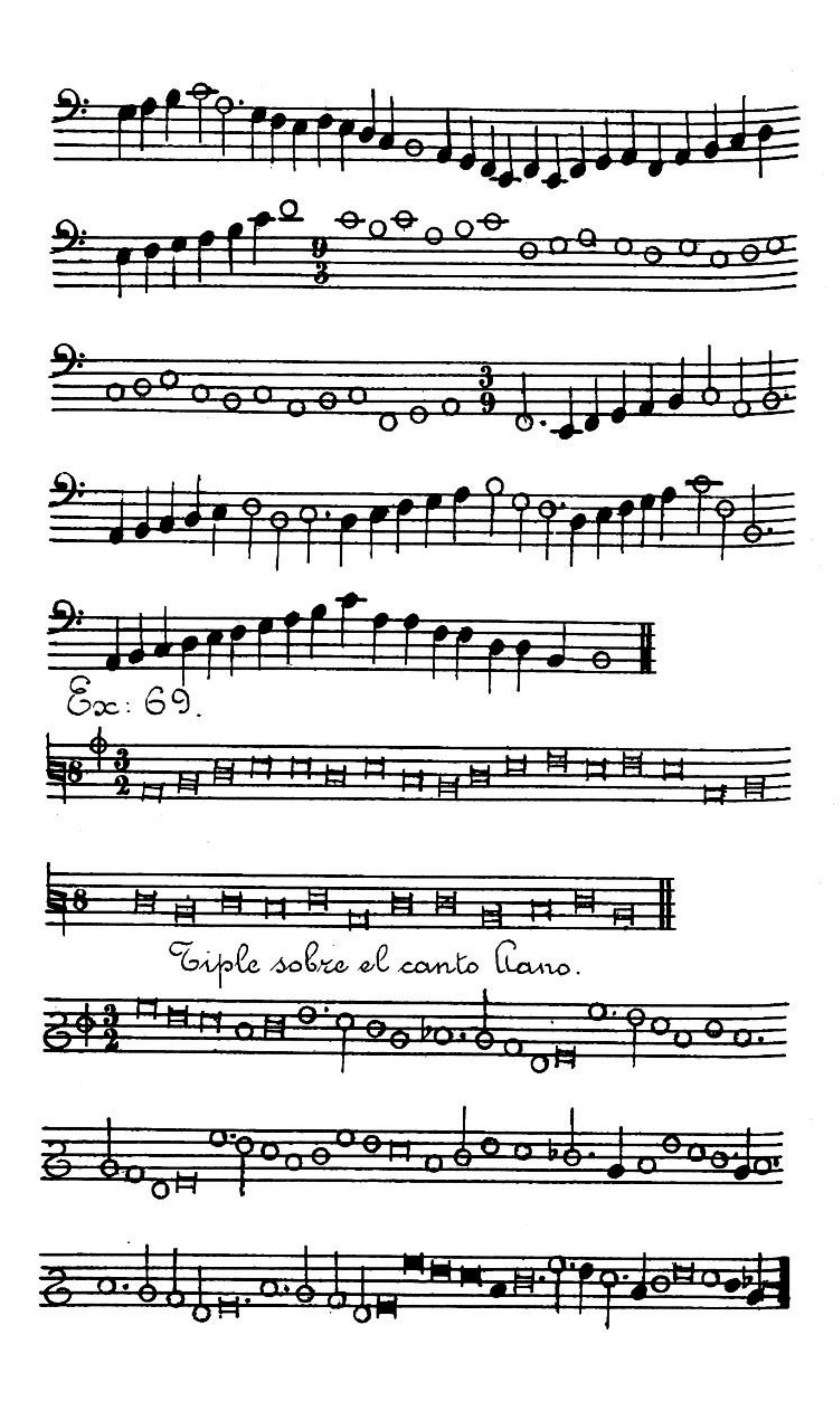

Tenor sobre el canto llano.
Baxo sobre el canto llano
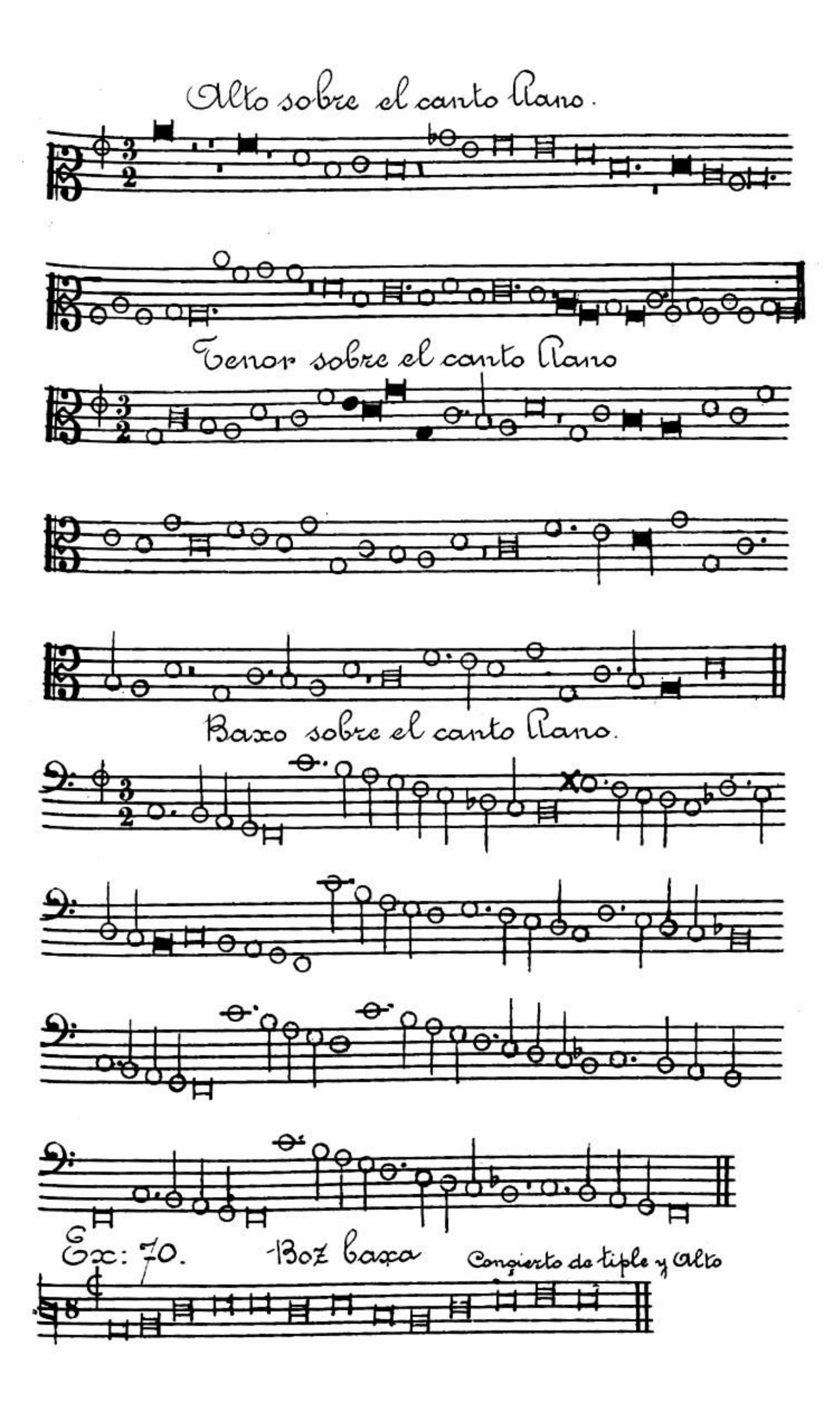

Ex: 68.
Tiple sobre el canto llano.


Alto sobre el canto llano.
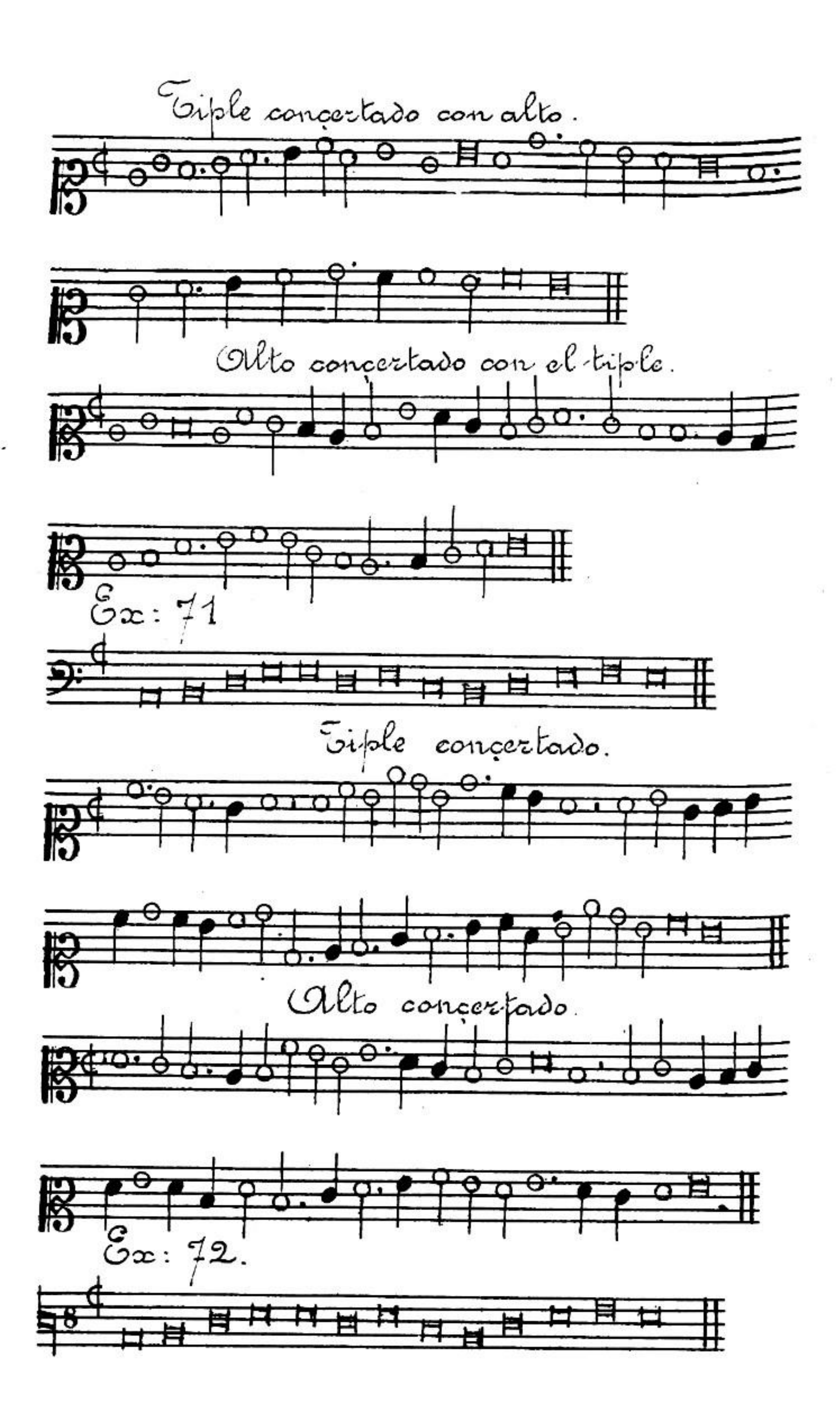

Tenor sobre el canto llano.
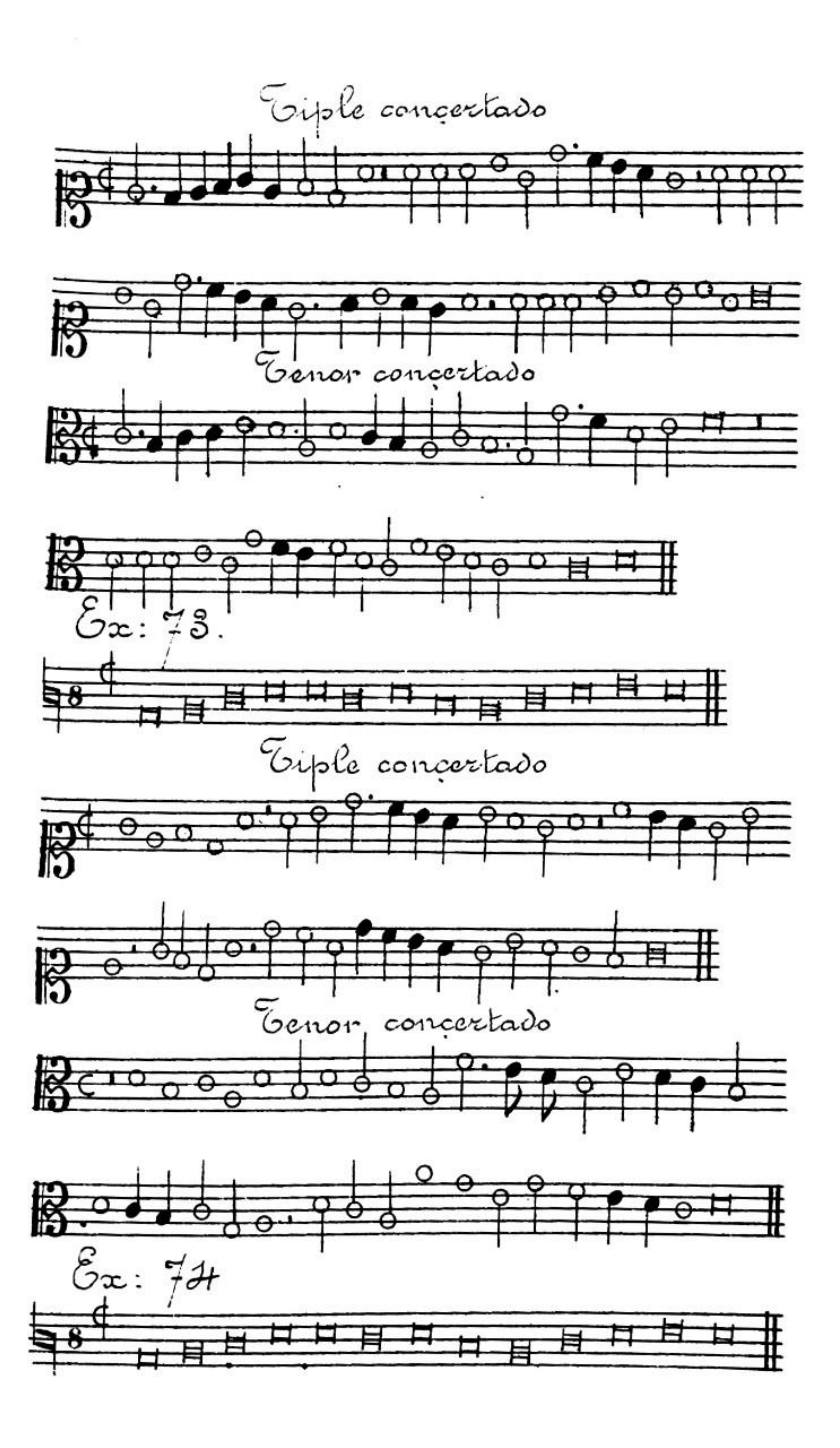

Baxo sobre el canto llano.
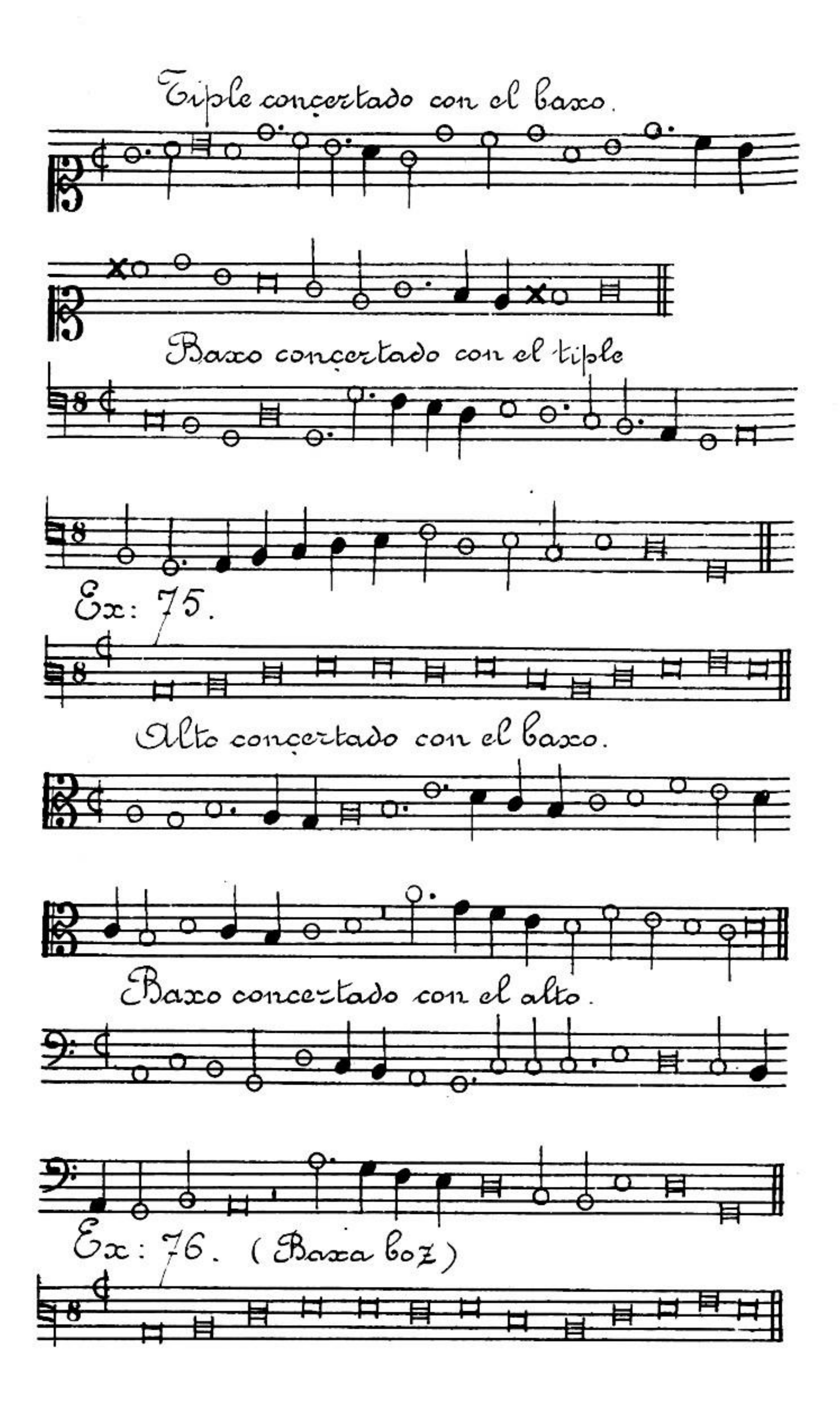

Ex: 69.
Tiple sobre el canto llano.
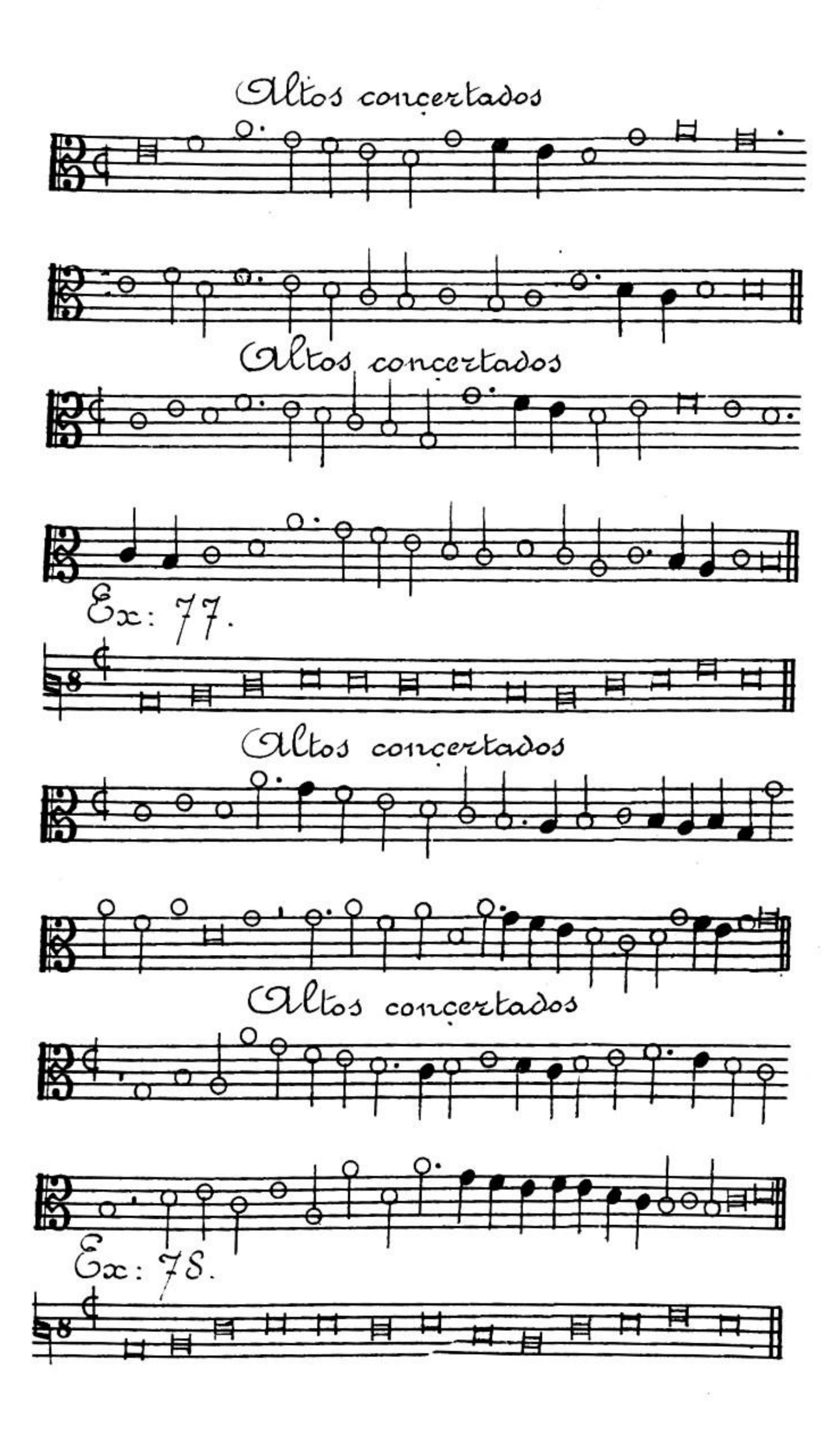


Alto sobre el canto llano.
Tenor sobre el canto llano
Baxo sobre el canto llano.
Ex: 70.
Boz baxa
Conçierto de tiple y Alto
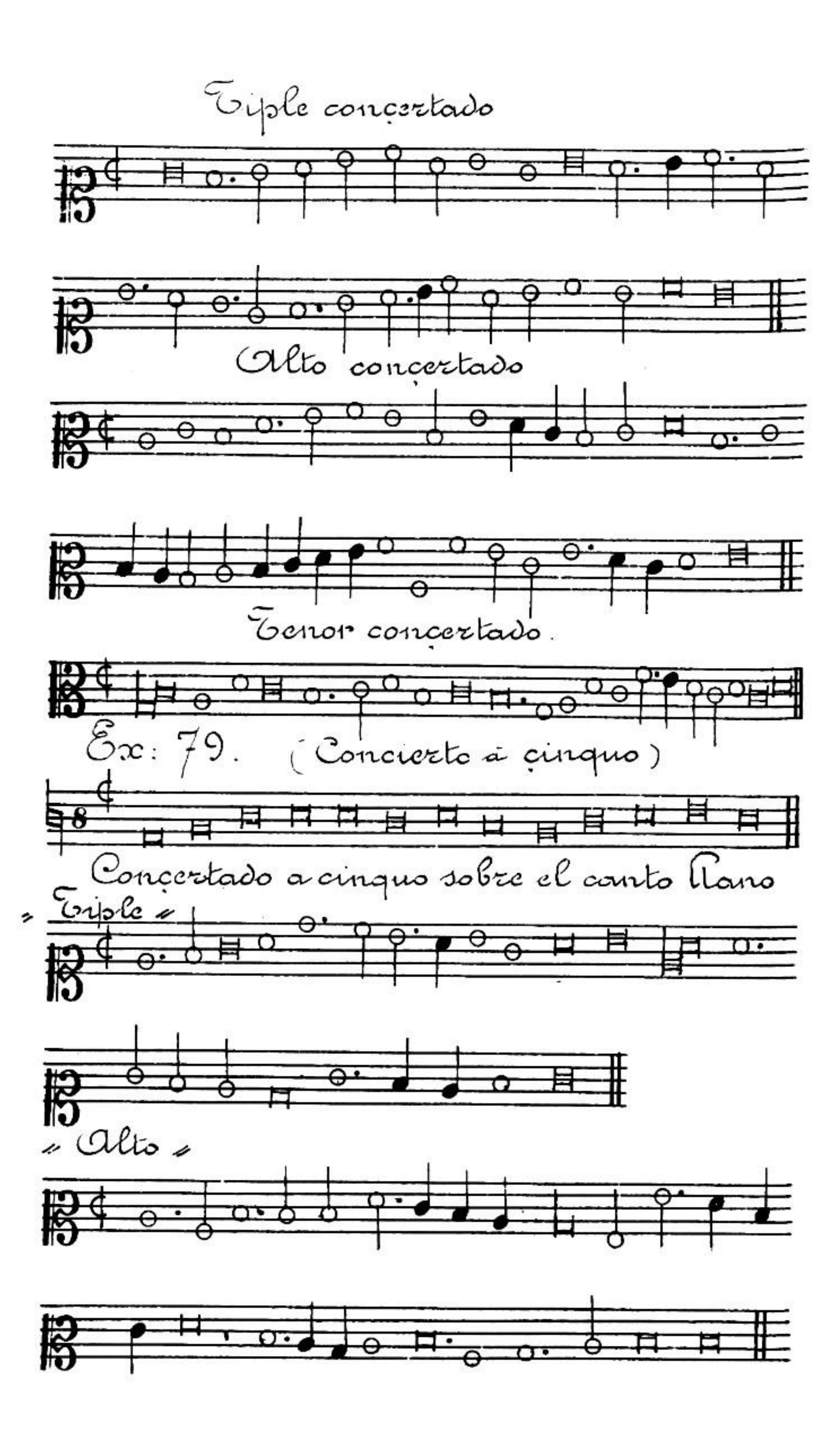

Tiple concertado con alto.
Alto concertado con el tiple.
Ex: 71
Tiple concertado.
Alto concertado.
Ex: 72.
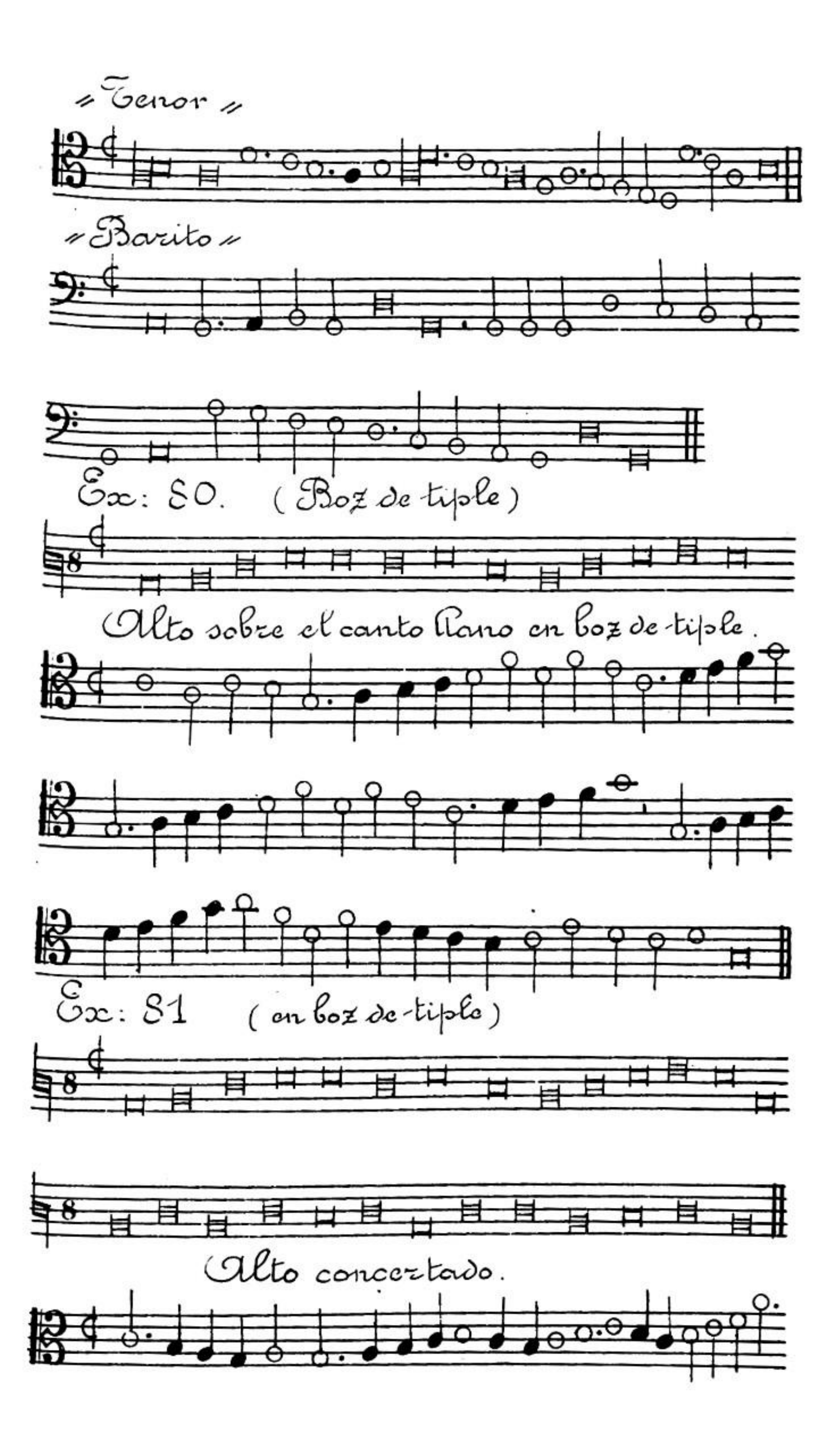

Tiple conçertado
Tenor conçertado
Ex: 73.
Tiple conçertado
Tenor conçertado
Ex: 74
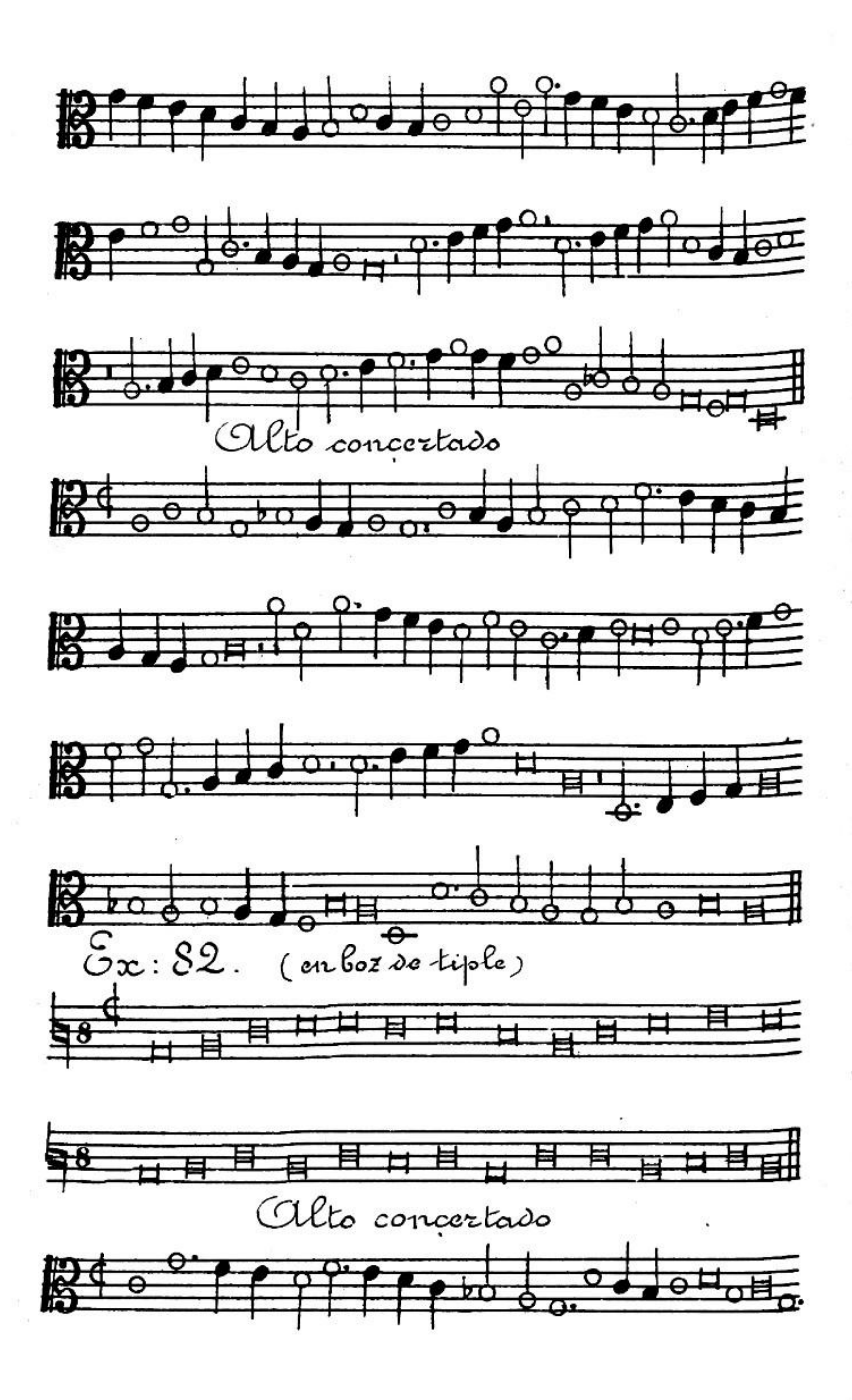


Tiple concertado con el baxo.
Baxo concertado con el tiple
Ex: 75.
Alto concertado con el baxo.
Baxo concertado con el alto.
Ex: 76. (Baxa boz)
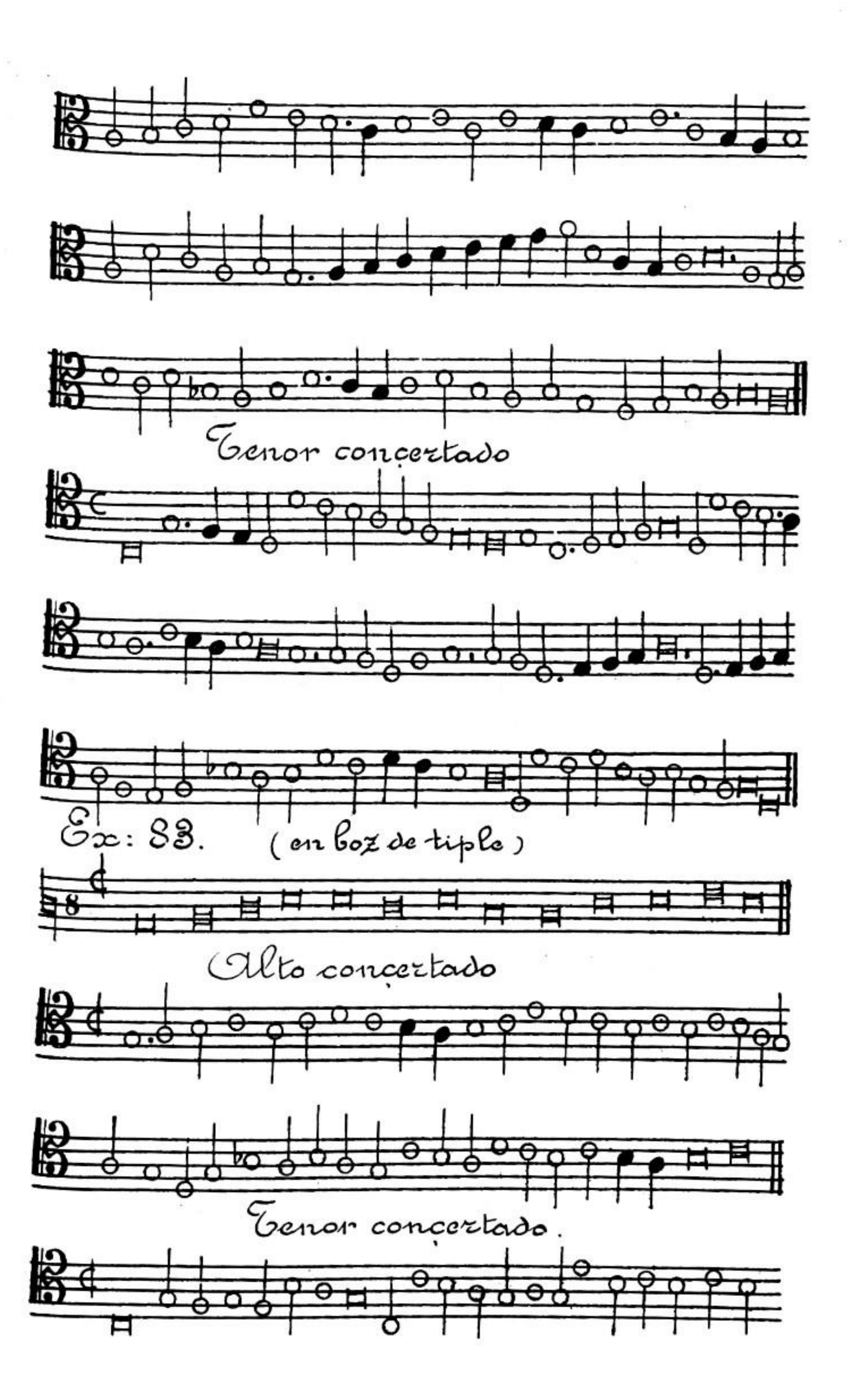

Altos concertados
Altos concertados
Ex: 77.
Altos concertados
Altos concertados
Ex: 78.
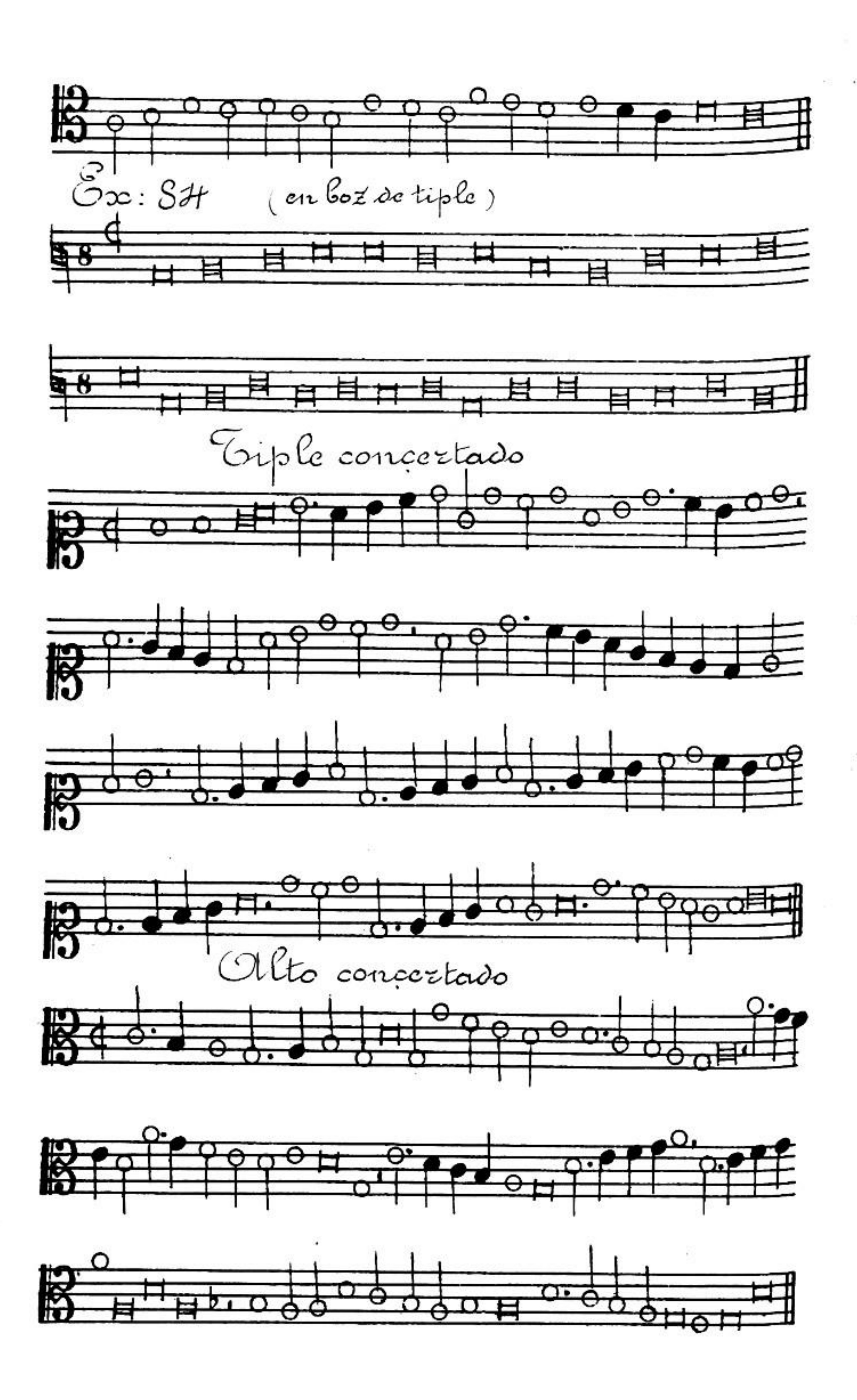

Tiple conçertado
Alto conçertado
Tenor conçertado.
Ex: 79. (Concierto à çinquo)
Conçertado a cinquo sobre el canto llano
" Tiple "
" Alto "
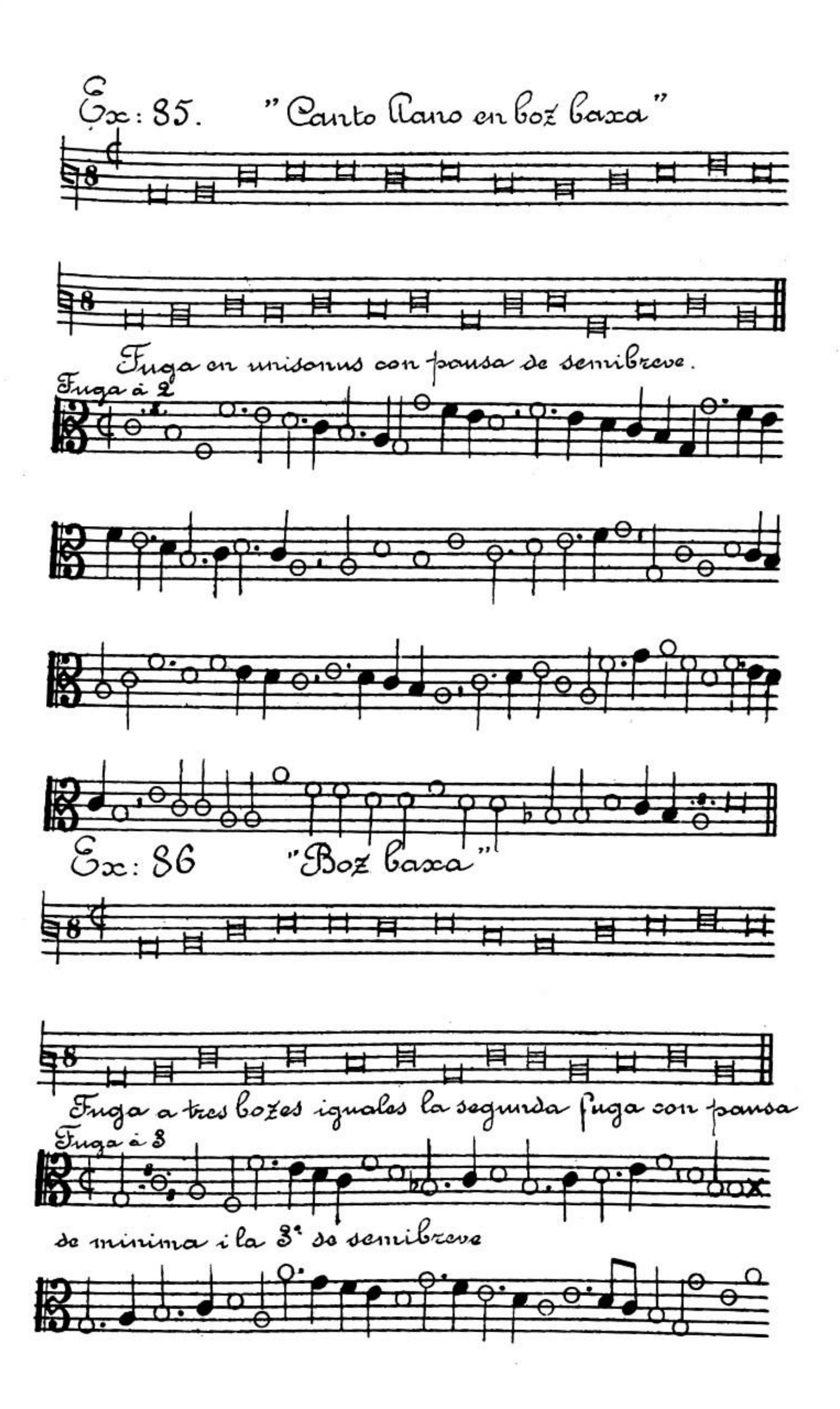


"Tenor"
"Barito"
Ex: 80. (Boz de tiple)
Alto sobre el canto llano en boz de tiple.
Ex: 81 (en boz de tiple)
Alto concertado.
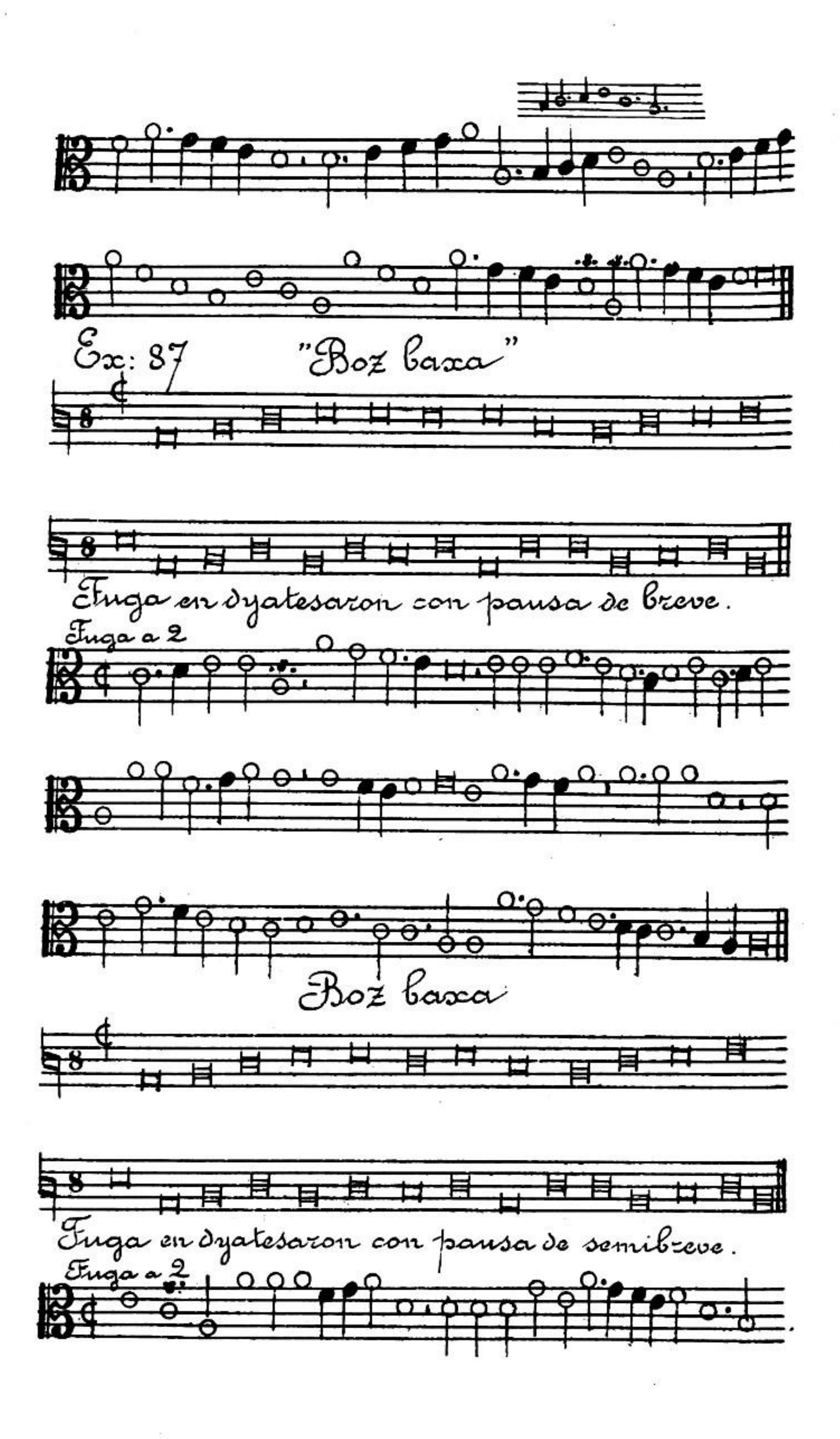

Alto concertado
Ex: 82. (en boz de tiple)
Alto concertado


Tenor conçertado
Ex: 83.
(en boz de tiple)
Alto conçertado
Tenor conçertado.
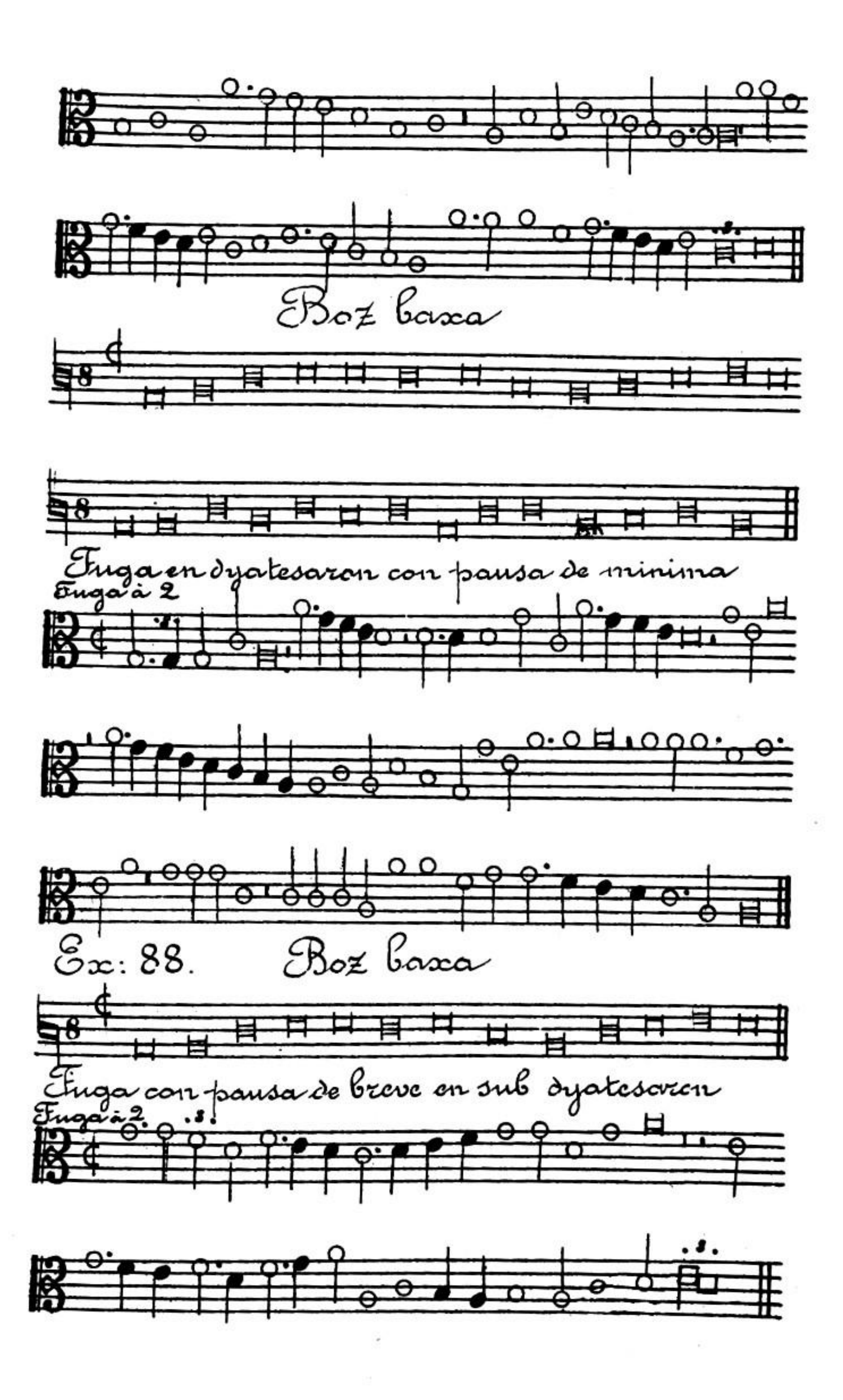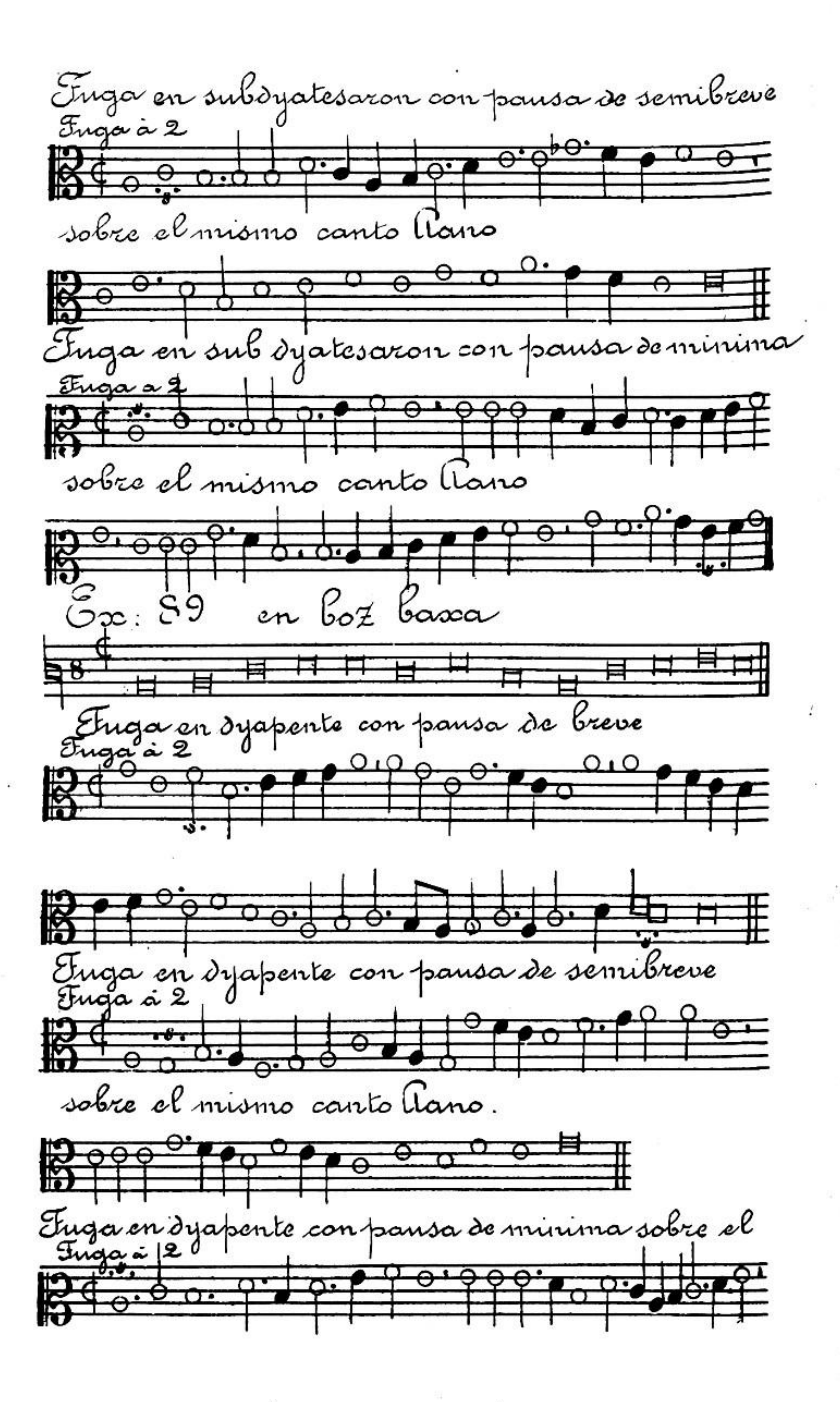


Ex: 84 (en boz de tiple)
Tiple conçertado
Alto conçertado
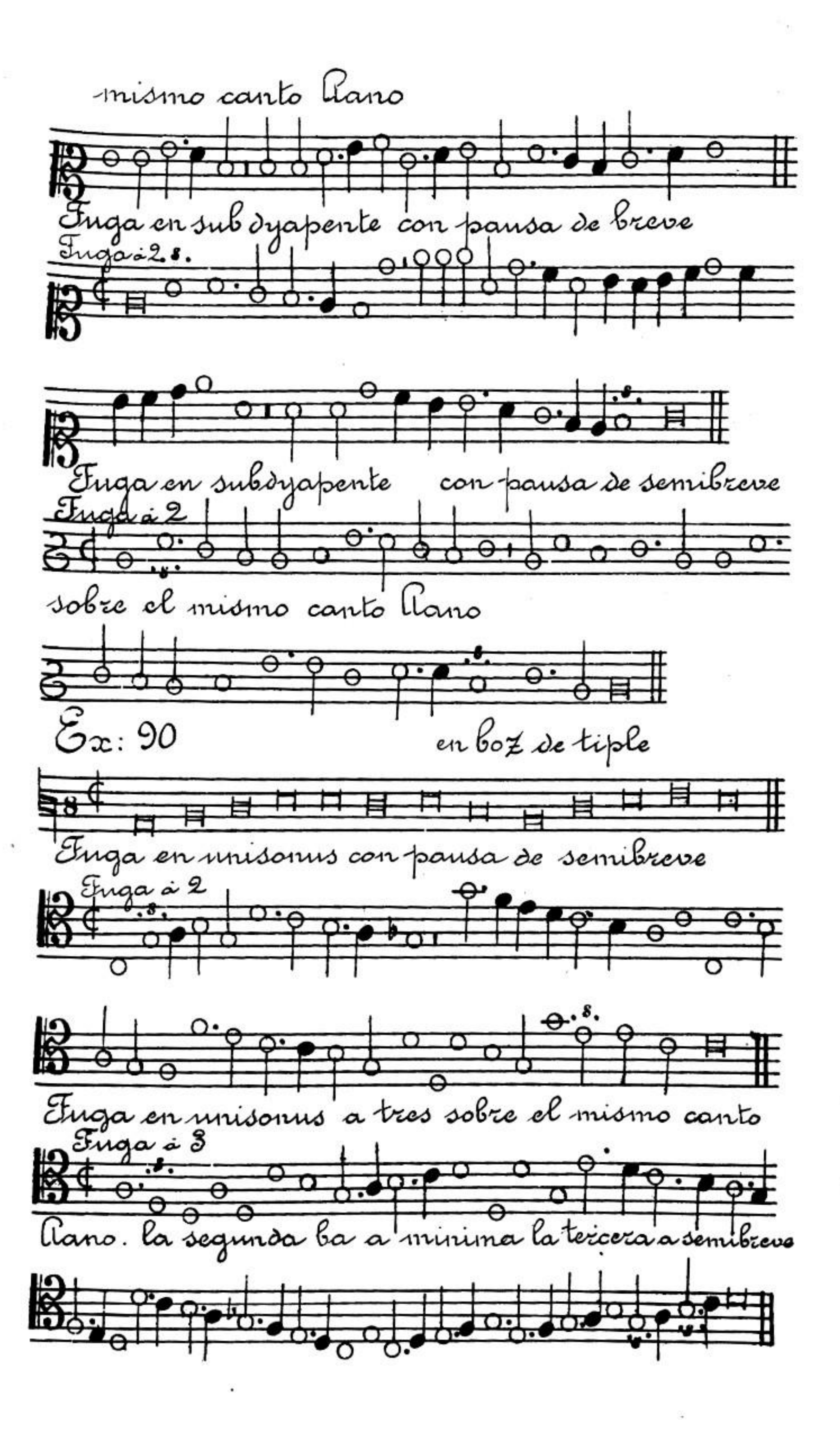

Ex: 85. "Canto llano en boz baxa"
Fuga en unisonus con pausa de semibreve.
Fuga à 2
Ex: 86 "Boz baxa"
Fuga a tres bozes iguales la segunda fuga con pausa
Fuga à 3
de minima i la 3ª de semibreve
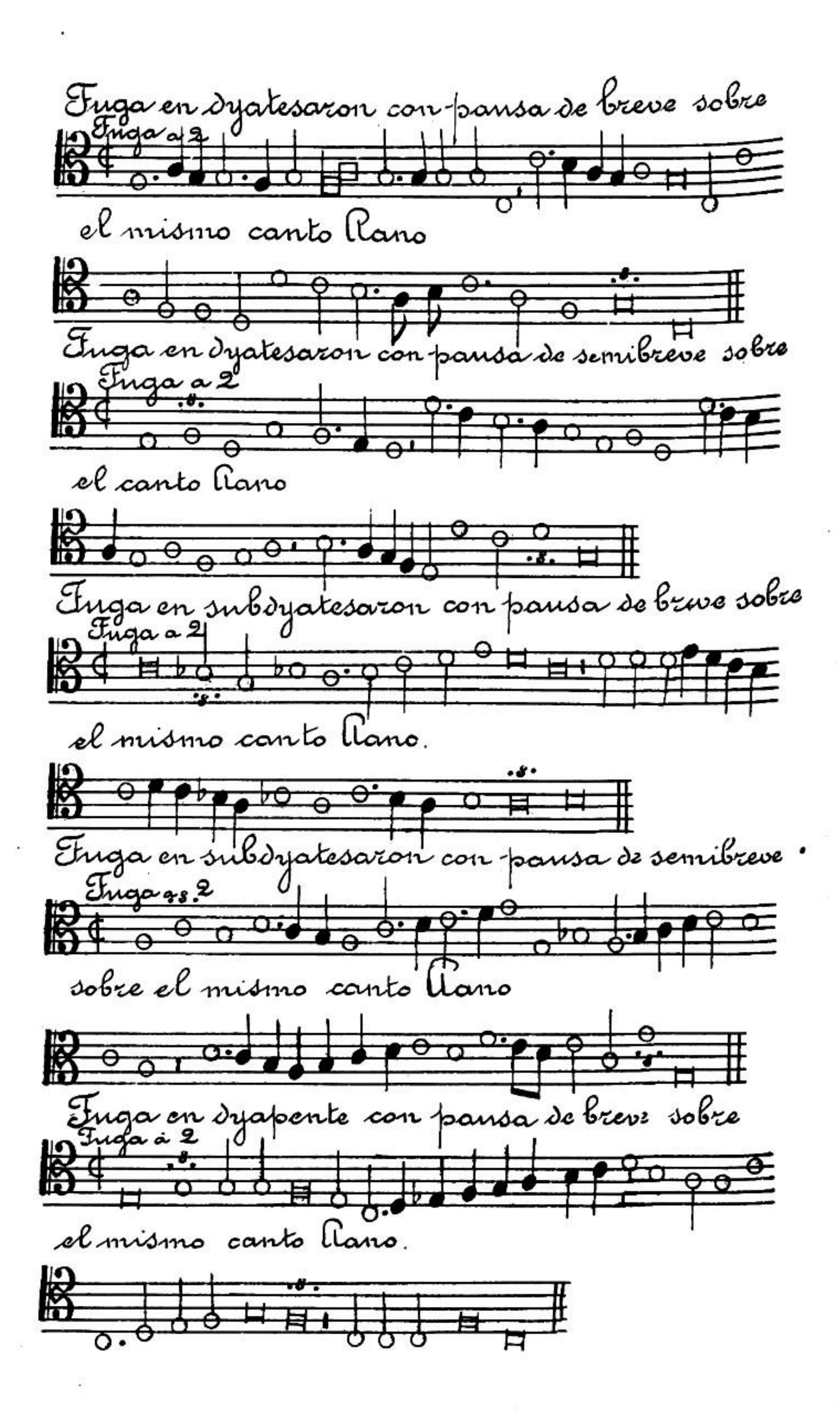


Ex: 87
"Boz baxa"
Fuga en dyatesaron con pausa de breve.
Fuga a 2
Boz baxa
Fuga en dyatesaron con pausa de semibreve.
Fuga a 2


Boz baxa
Fuga en dyatesaron con pausa de minima
Fuga à 2
Ex: 88.
Boz baxa
Fuga con pausa de breve en sub dyatesaron
Fuga à 2.
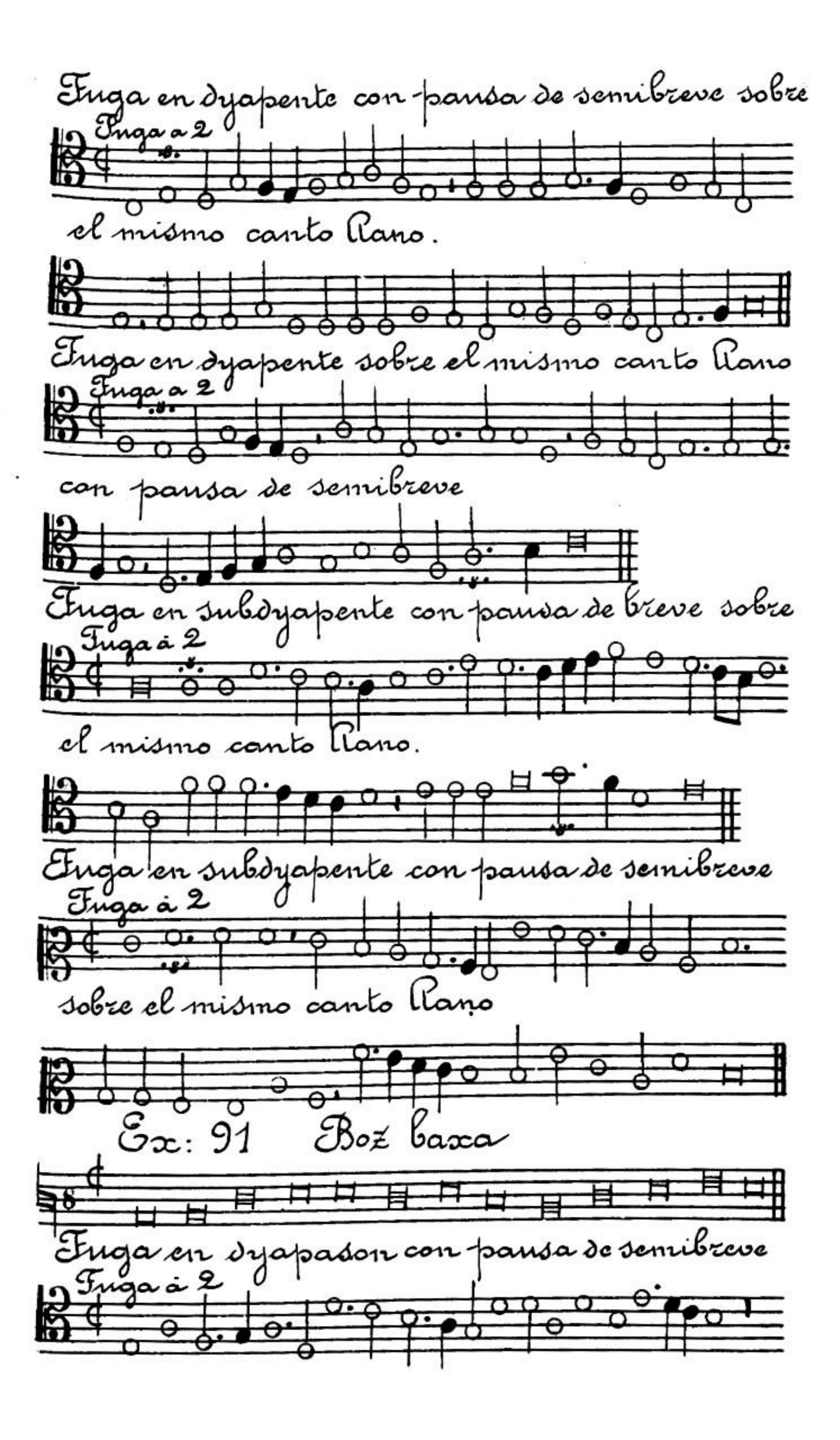

Fuga en subdyatesaron con pausa de semibreve
Fuga à 2
sobre el mismo canto llano
Fuga en sub dyatesaron con pausa de minima
Fuga a 2
sobre el mismo canto llano
Ex: 89 en boz baxa
Fuga en dyapente con pausa de breve
Fuga à 2
Fuga en dyapente con pausa de semibreve
Fuga à 2
sobre el mismo canto llano.
Fuga en dyapente con pausa de minima sobre el
Fuga à 2
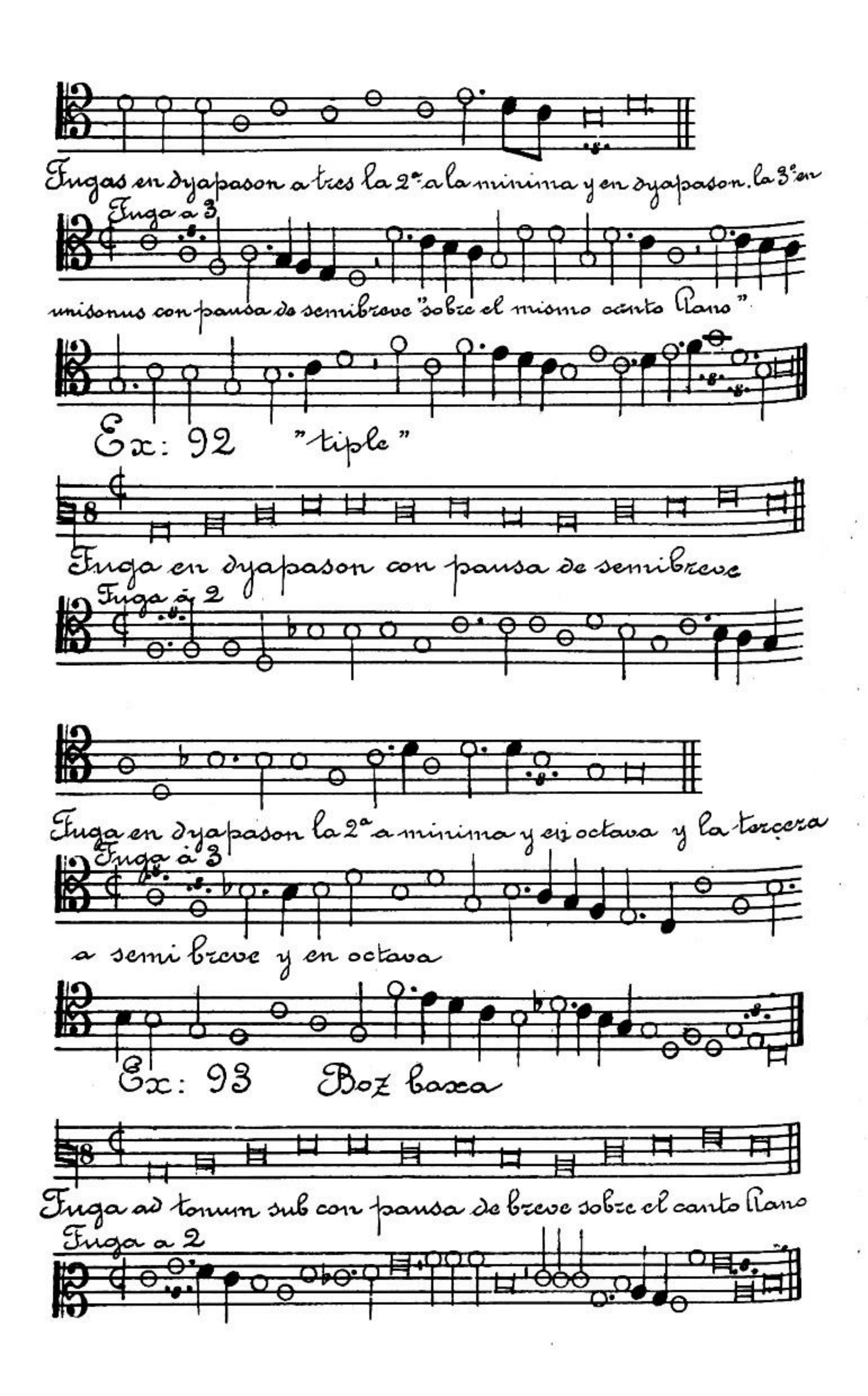


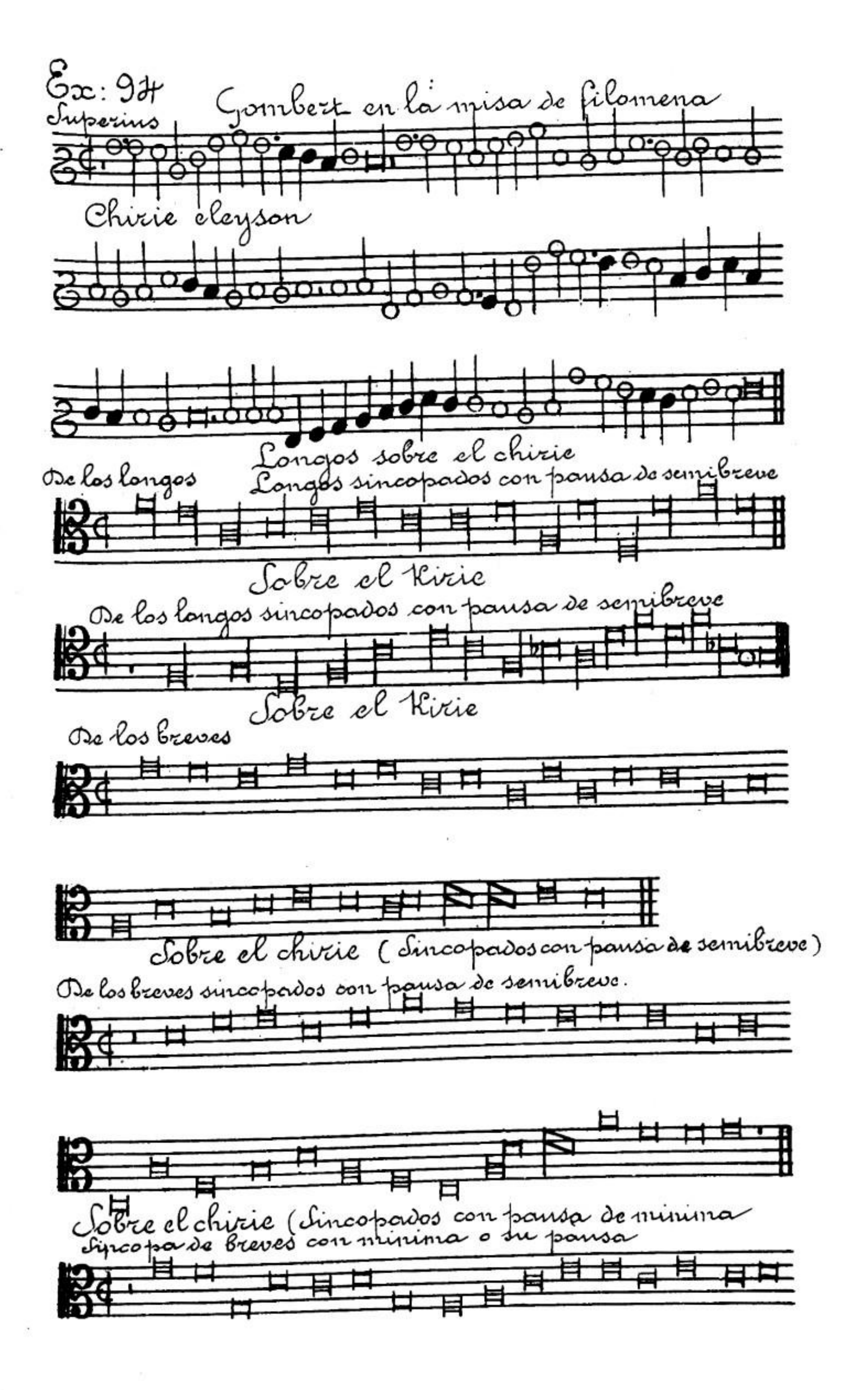
mismo canto llano
Fuga en sub dyapente con pausa de breve
Fuga à 2 8.
Fuga en subdyapente con pausa de semibreve
Fuga à 2
sobre el mismo canto llano
Ex: 90
en boz de tiple
Fuga en unisonus con pausa de semibreve
Fuga à 2
Fuga en unisonus a tres sobre el mismo canto
Fuga à 3
llano. la segunda ba a minima la tercera a semibreve
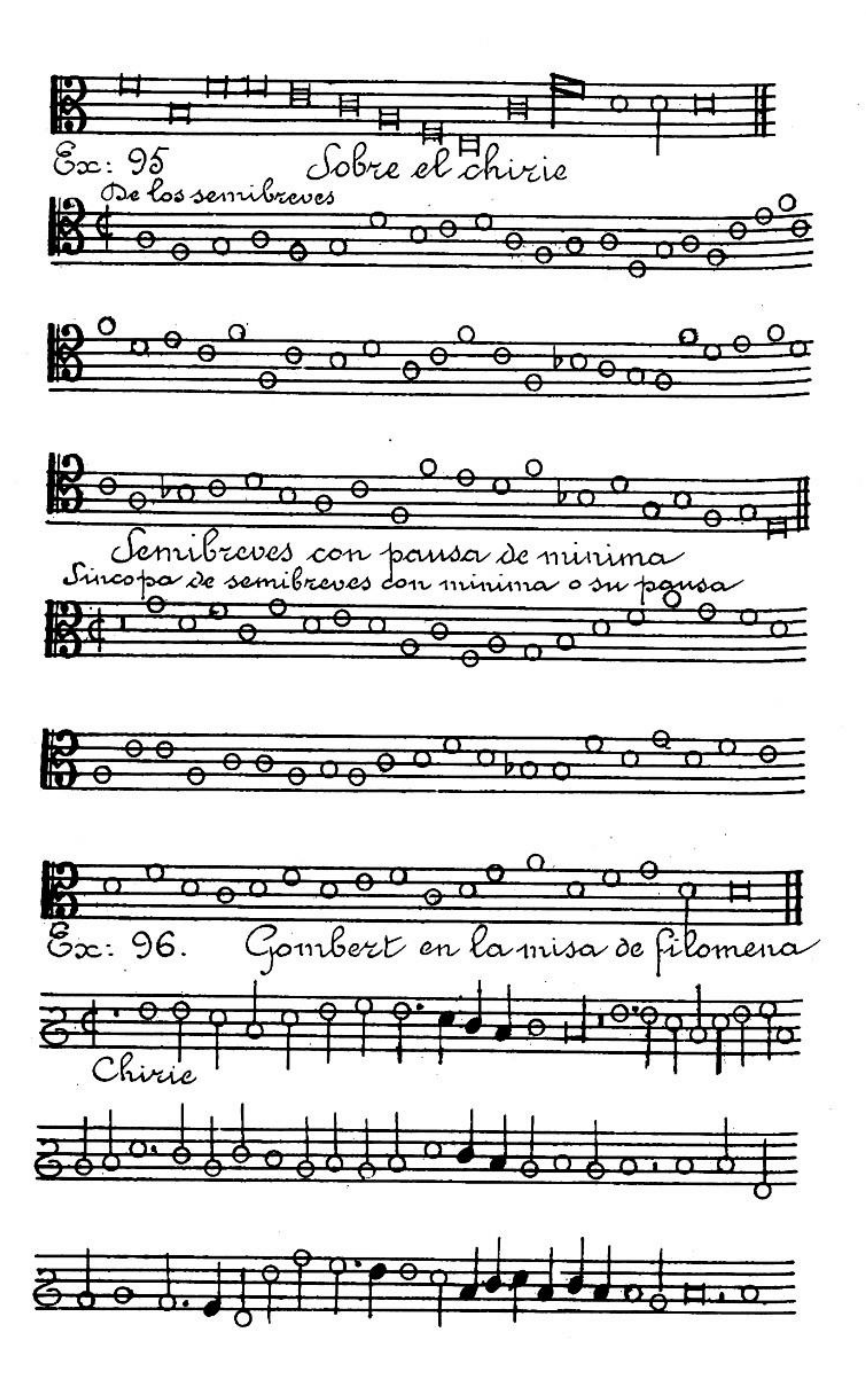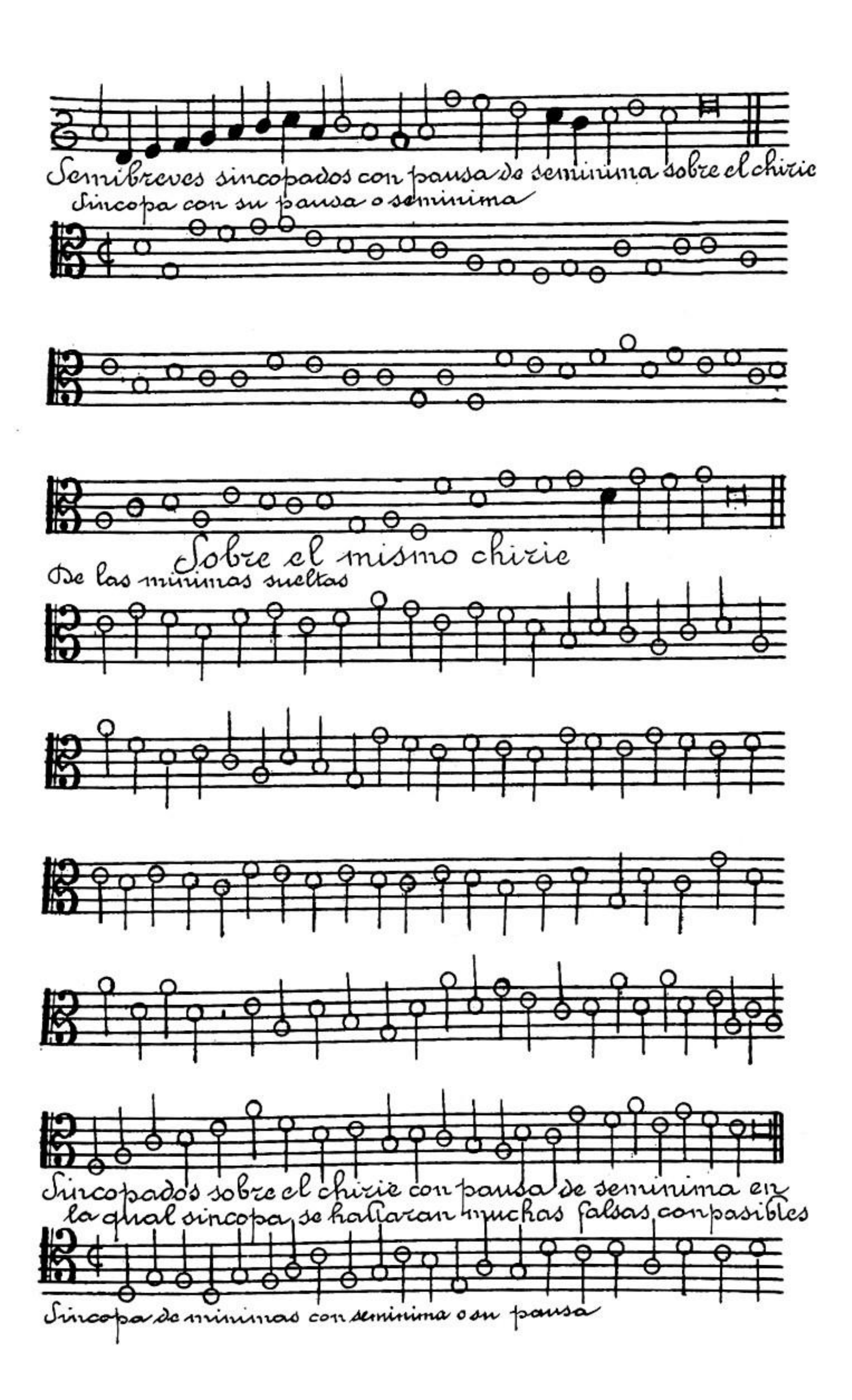


Fuga en dyatesaron con pausa de breve sobre
Fuga a 2
el mismo canto llano
Fuga en dyatesaron con pausa de semibreve sobre
Fuga a 2
el canto llano
Fuga en subdyatesaron con pausa de breve sobre
Fuga a 2
el mismo canto llano.
Fuga en subdyatesaron con pausa de semibreve
Fuga a 2
sobre el mismo canto llano
Fuga en dyapente con pausa de breve sobre
Fuga a 2
el mismo canto llano.
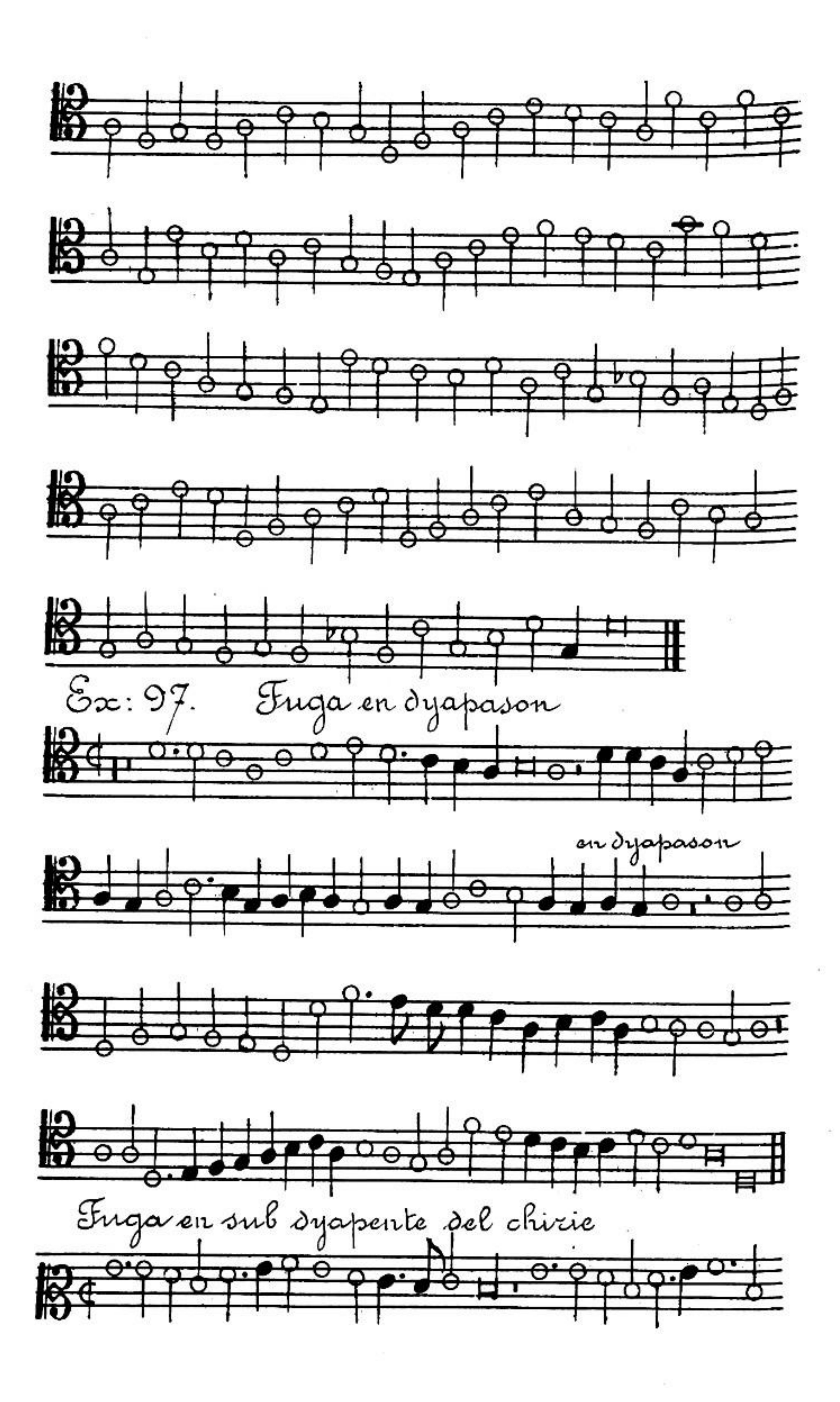

Fuga en dyapente con pausa de semibreve sobre
Fuga a 2
el mismo canto llano.
Fuga en dyapente sobre el mismo canto llano
Fuga a 2
con pausa de semibreve
Fuga en subdyapente con pausa de breve sobre
Fuga à 2
el mismo canto llano.
Fuga en subdyapente con pausa de semibreve
Fuga à 2
sobre el mismo canto llano
Ex: 91 Boz baxa
Fuga en dyapason con pausa de semibreve
Fuga à 2
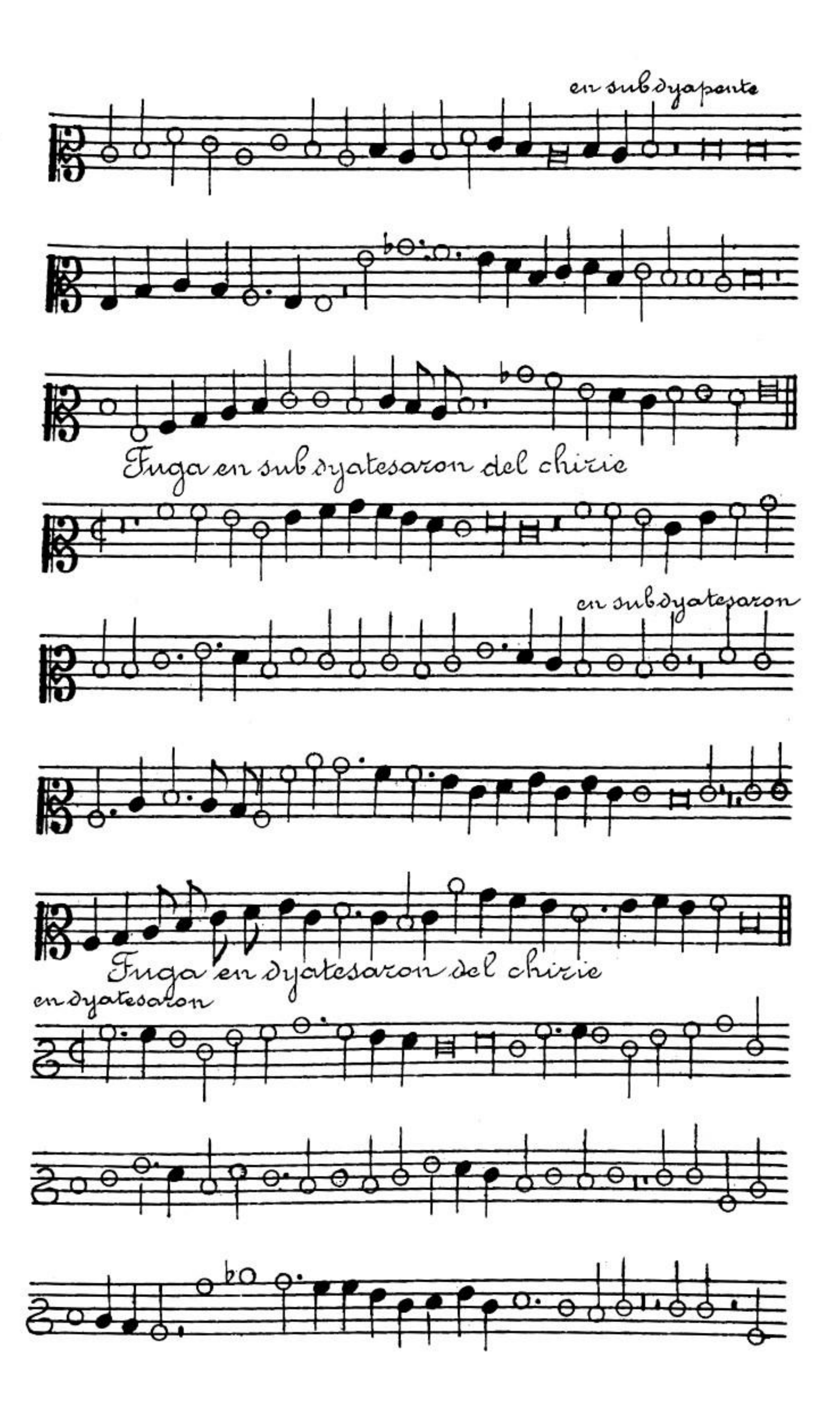

Fugas en dyapason a tres la 2ª a la minima y en dyapason. la 3ª en
Fuga a 3
unisonus con pausa de semibreve "sobre el mismo canto llano"
Ex: 92 "tiple"
Fuga en dyapason con pausa de semibreve
Fuga a 2
Fuga en dyapason la 2ª a minima y en octava y la terçera
Fuga a 3
a semi breve y en octava
Ex: 93 Boz baxa
Fuga ad tonum sub con pausa de breve sobre el canto llano
Fuga a 2
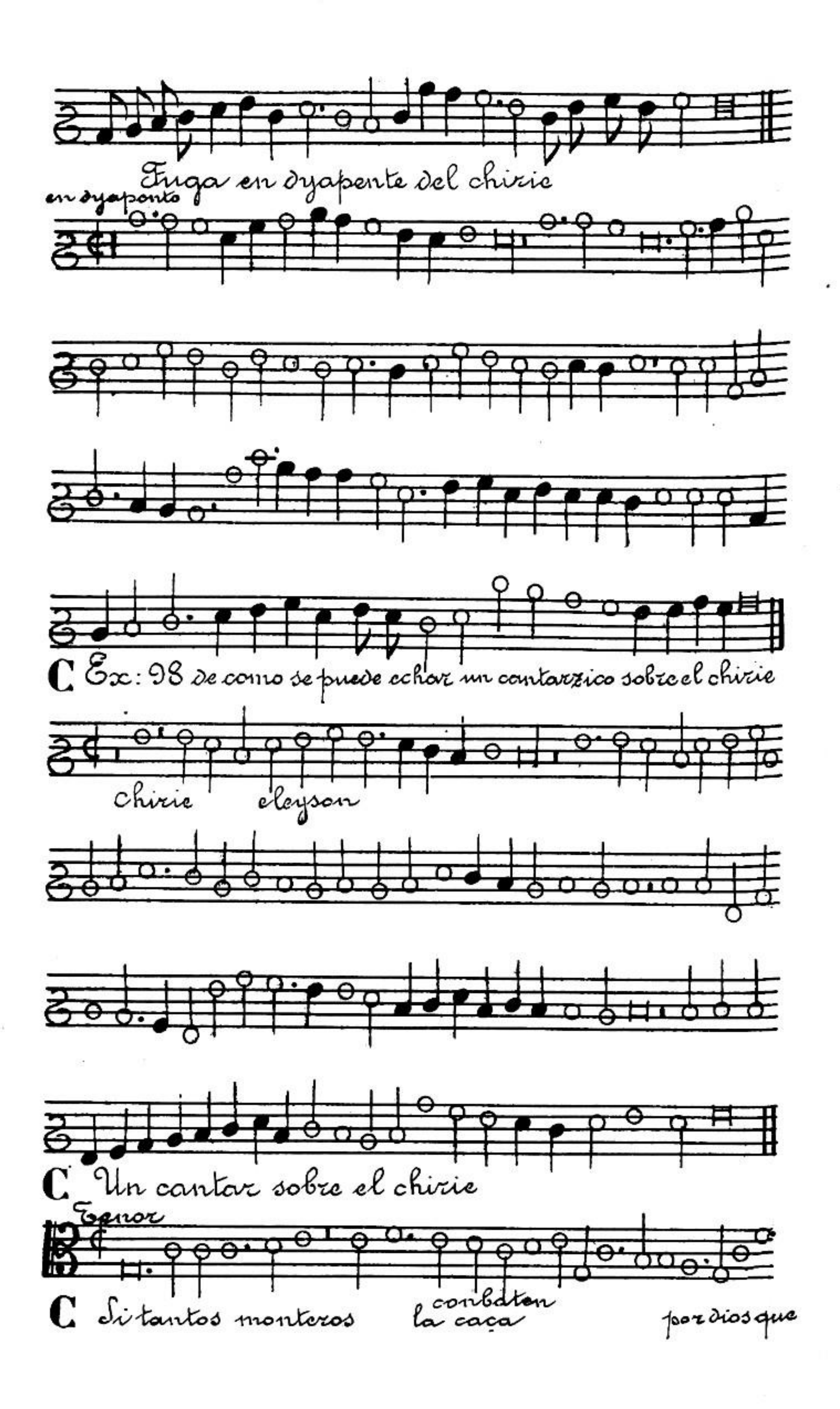

Ex: 94
Superius
Gombert en la misa de filomena
Chirie eleyson
Longos sobre el chirie
De los longos
Longos sincopados con pausa de semibreve
Sobre el Kirie
De los longos sincopados con pausa de semibreve
Sobre el Kirie
De los breves
Sobre el chirie (Sincopados con pausa de semibreve)
De los breves sincopados con pausa de semibreve.
Sobre el chirie (Sincopados con pausa de minima
Syncopa de breves con minima o su pausa
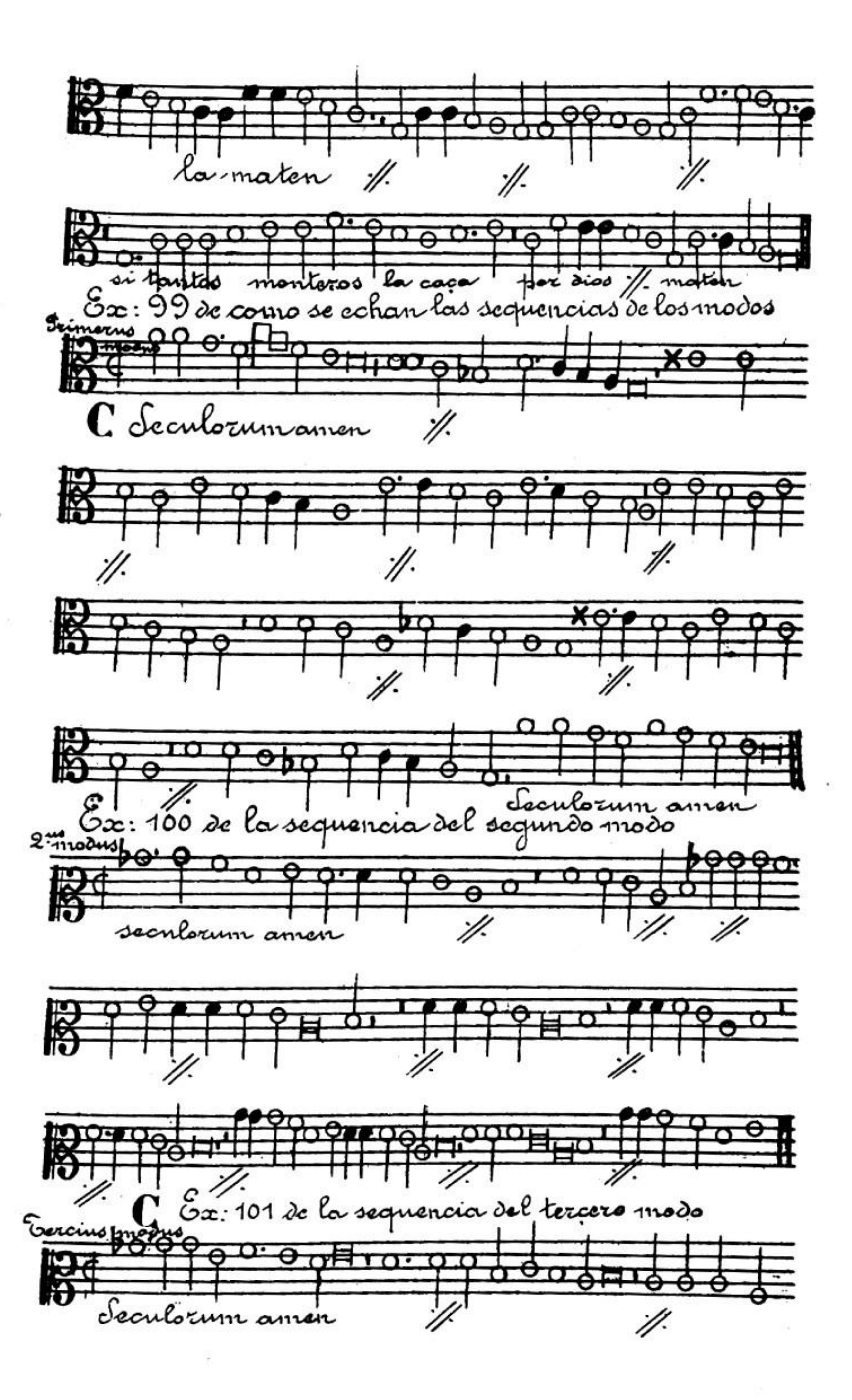

Ex: 95 Sobre el chirie
De los semibreves
Semibreves con pausa de minima
Sincopa de semibreves con minima o su pausa
Ex: 96. Gombert en la misa de filomena
Chirie
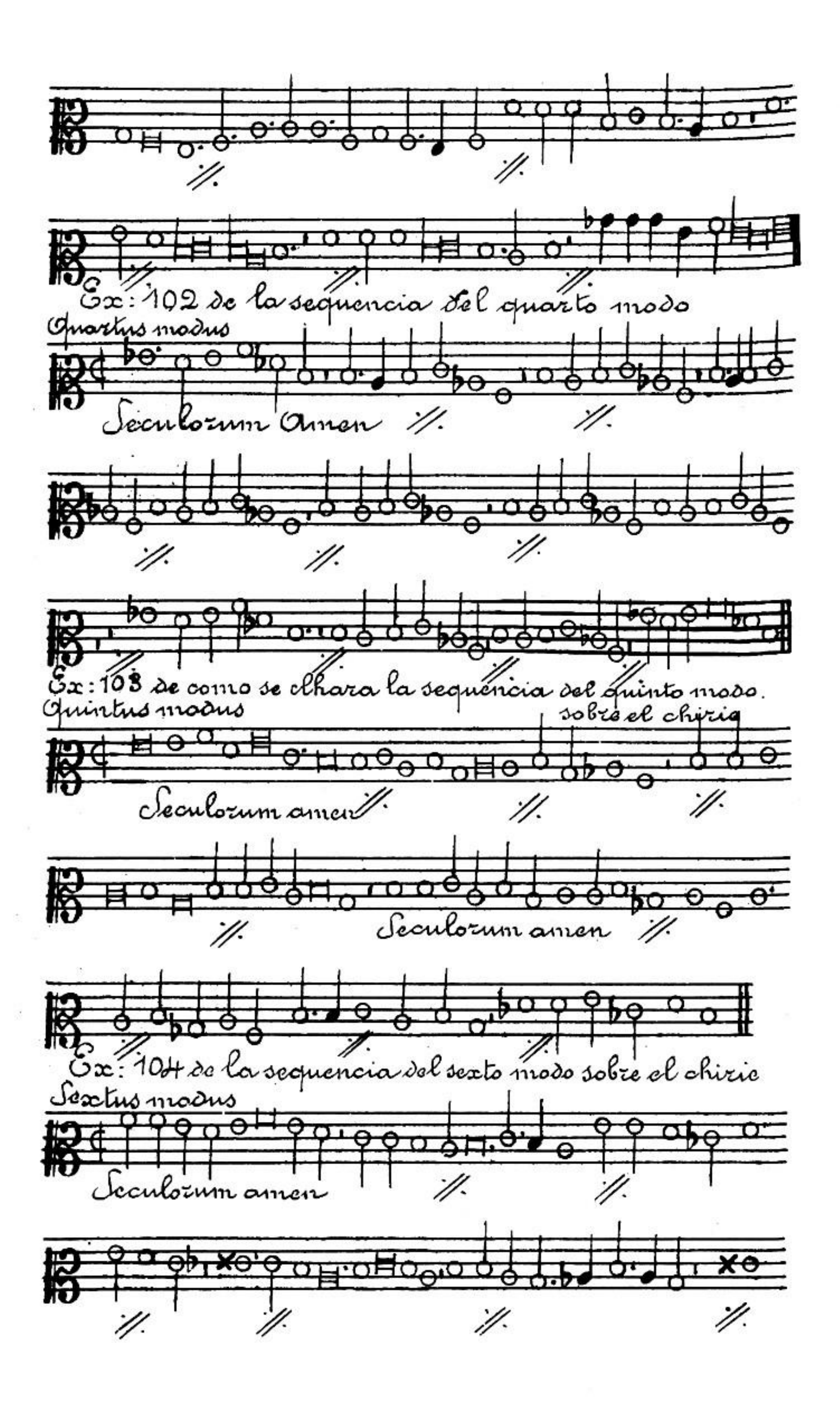

Semibreves sincopados con pausa de seminima sobre el chirie
Sincopa con su pausa o seminima
Sobre el mismo chirie
De las minimas sueltas
Sincopados sobre el chirie con pausa de seminima en la qual sincopa se hallaran muchas falsas con pasibles
Sincopa de minimas con seminima o su pausa

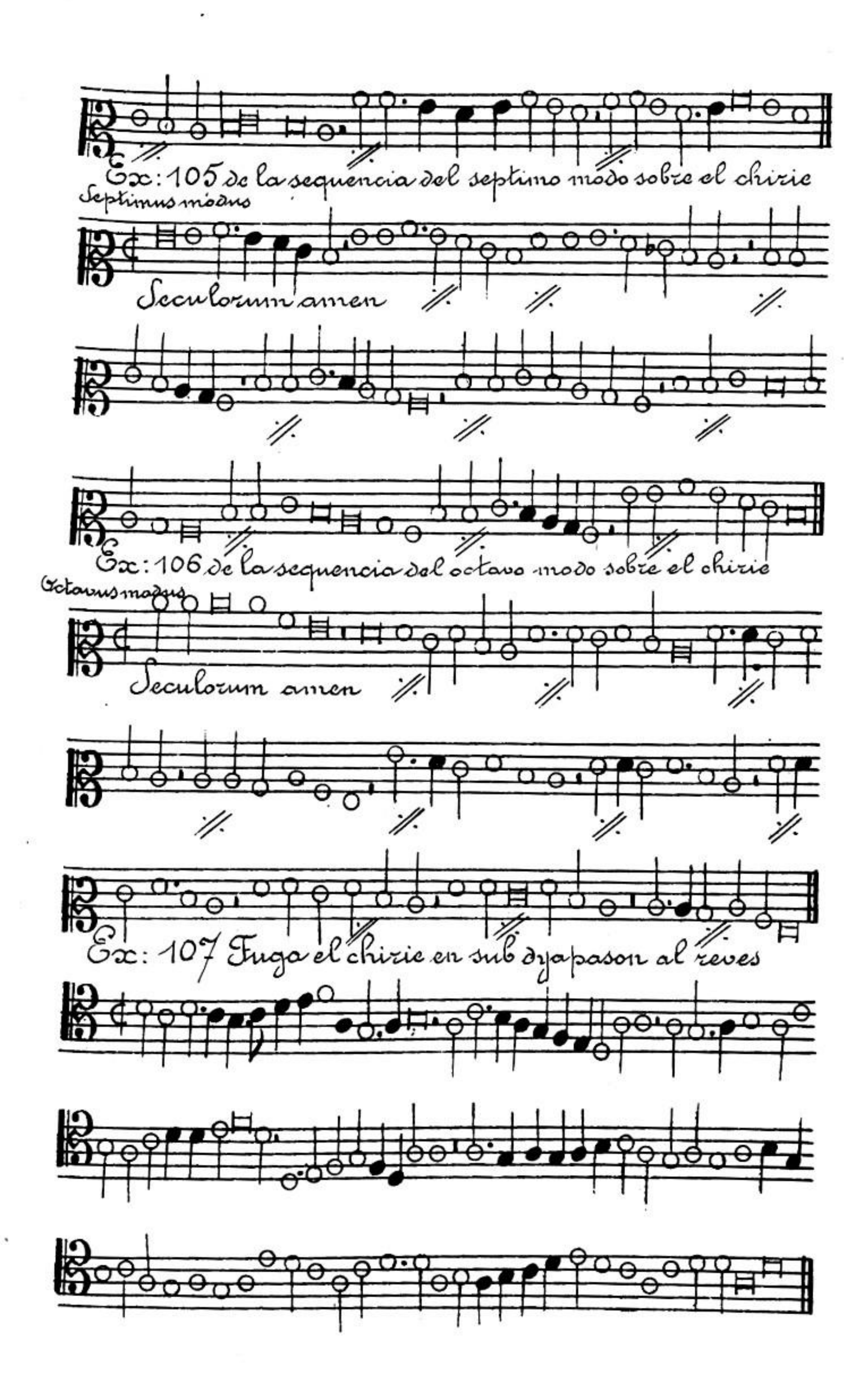

Ex: 97. Fuga en dyapason
en dyapason
Fuga en sub dyapente del chirie


en sub dyapente
Fuga en sub dyatesaron del chirie
en sub dyatesaron
Fuga en dyatesaron del chirie
en dyatesaron
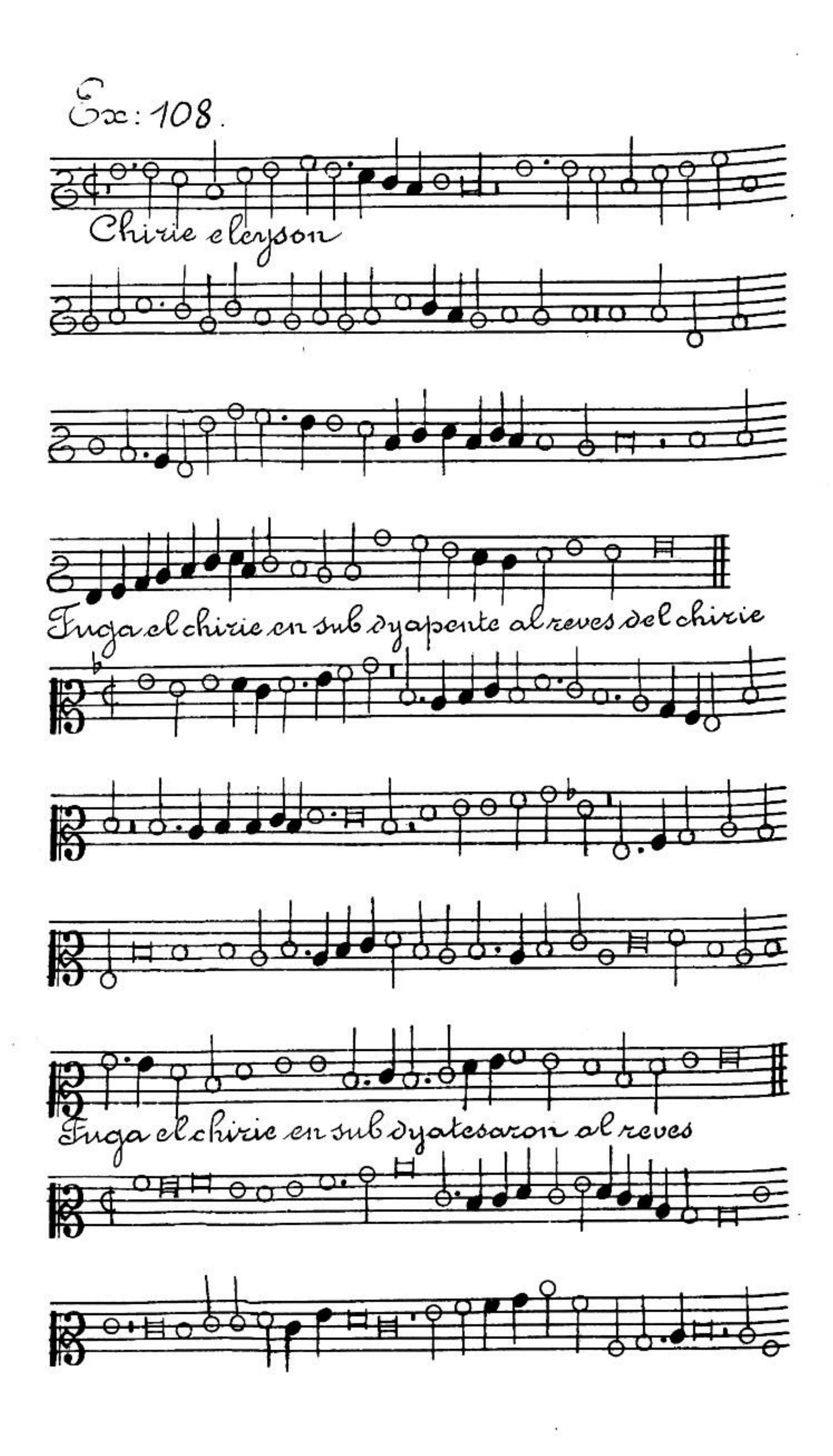

Fuga en dyapente del chirie
en dyaponto
C Ex: 98 de como se puede echar un cantarzico sobre el chirie
chirie eleyson
C Un cantar sobre el chirie
Tenor
C Si tantos monteros conbaten la caça por dios que


la-maten
si tantos monteros la caça por dios maten
Ex: 99 de como se echan las sequencias de los modos
Primerus modus
C. Seculorum amen
Seculorum amen
Ex: 100 de la sequencia del segundo modo
2us modus
seculorum amen
Ex: 101 de la sequencia del tercero modo
Tercius modus
Seculorum amen
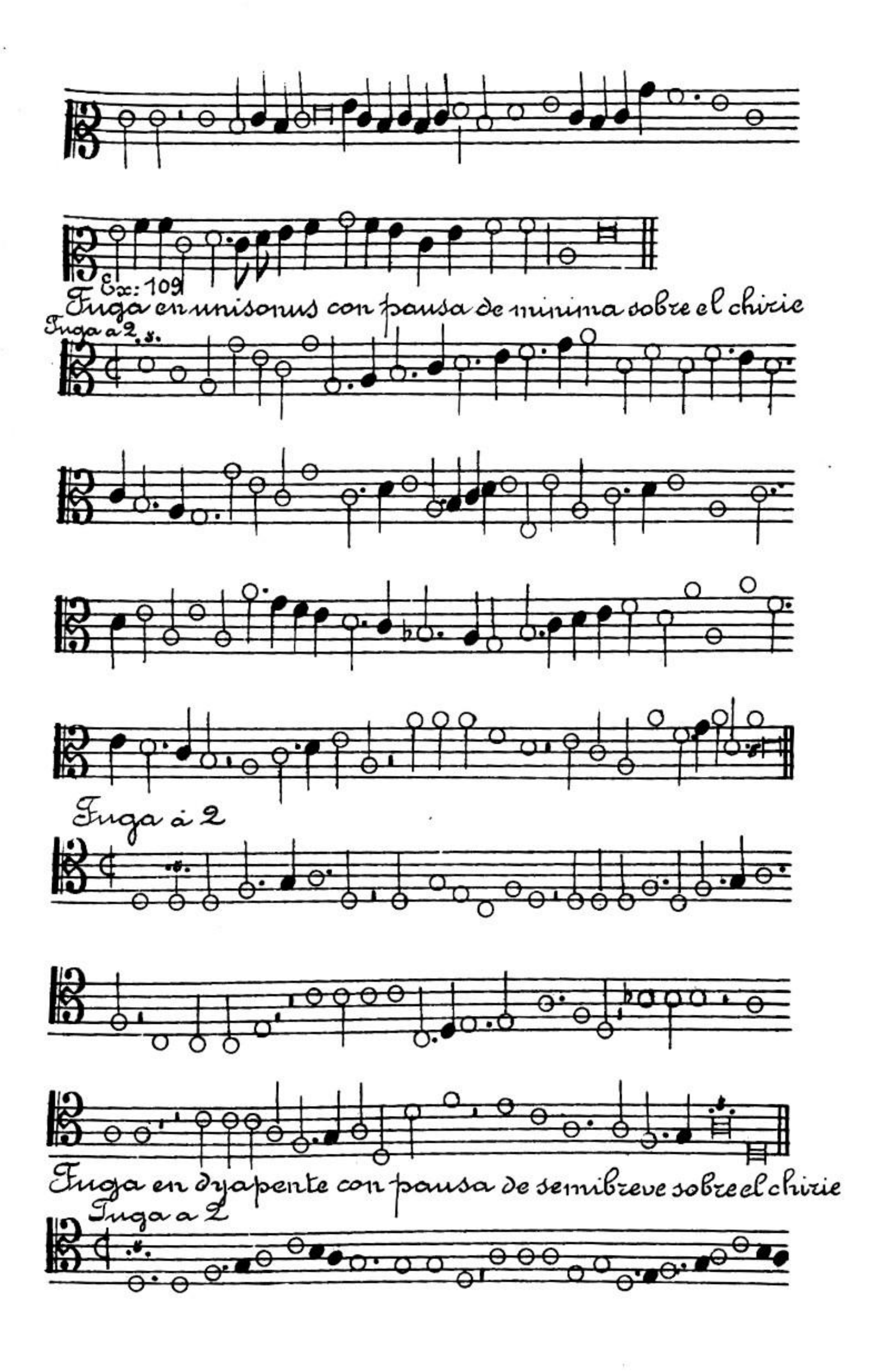

Ex: 102 de la sequencia del quarto modo
Quartus modus
Seculorum Amen
Ex: 103 de como se clhara la sequencia del quinto modo.
Quintus modus
sobre el chirie
Seculorum amen
Seculorum amen
Ex: 104 de la sequencia del sexto modo sobre el chirie
Sextus modus
Seculorum amen
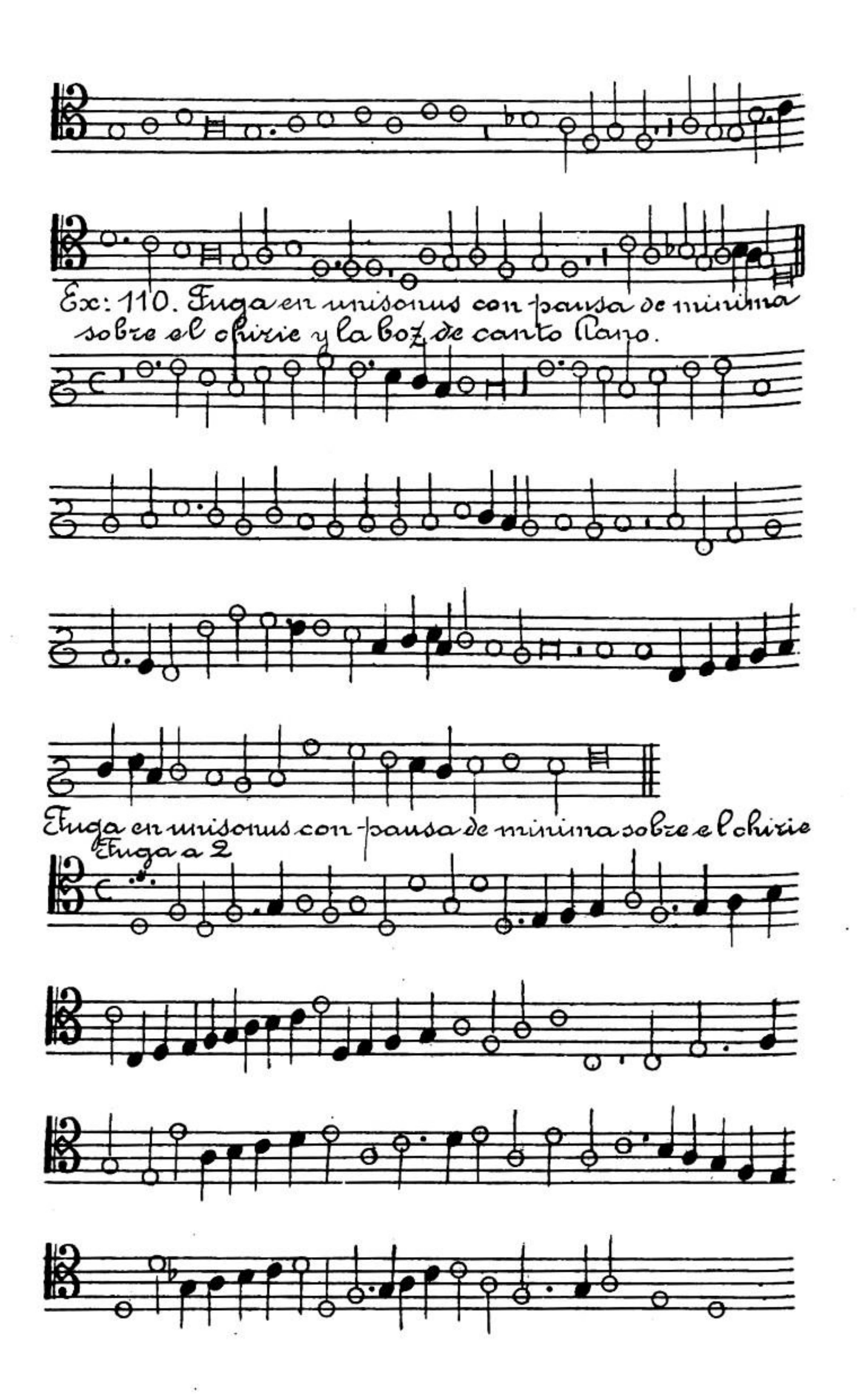

Ex: 105 de la sequencia del septimo modo sobre el chirie
Septimus modus
Seculorum amen
Ex: 106 de la sequencia del octavo modo sobre el chirie
Octavus modus
Seculorum amen
Ex: 107 Fuga el chirie en sub dyapason al reves
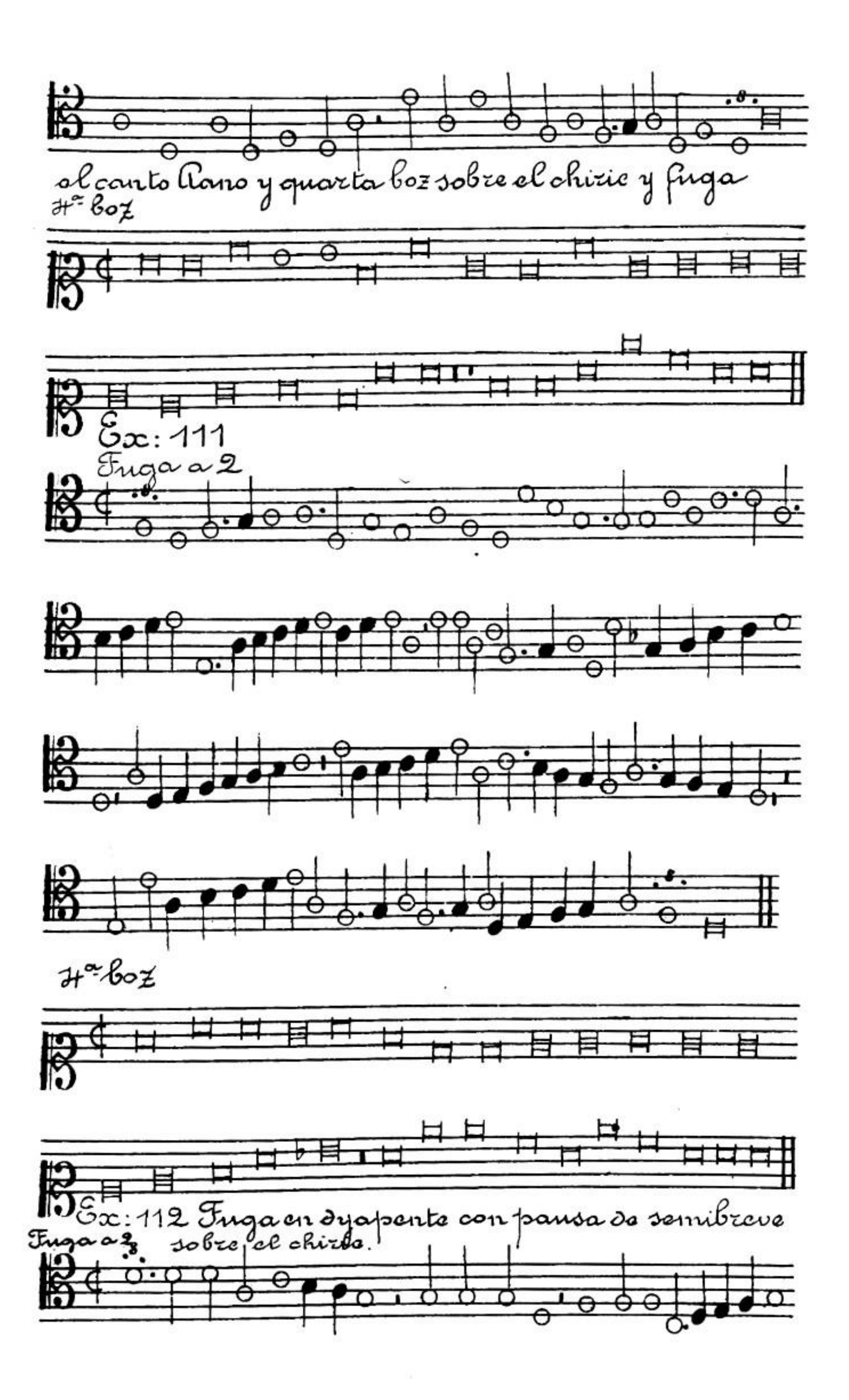
Ex: 108.

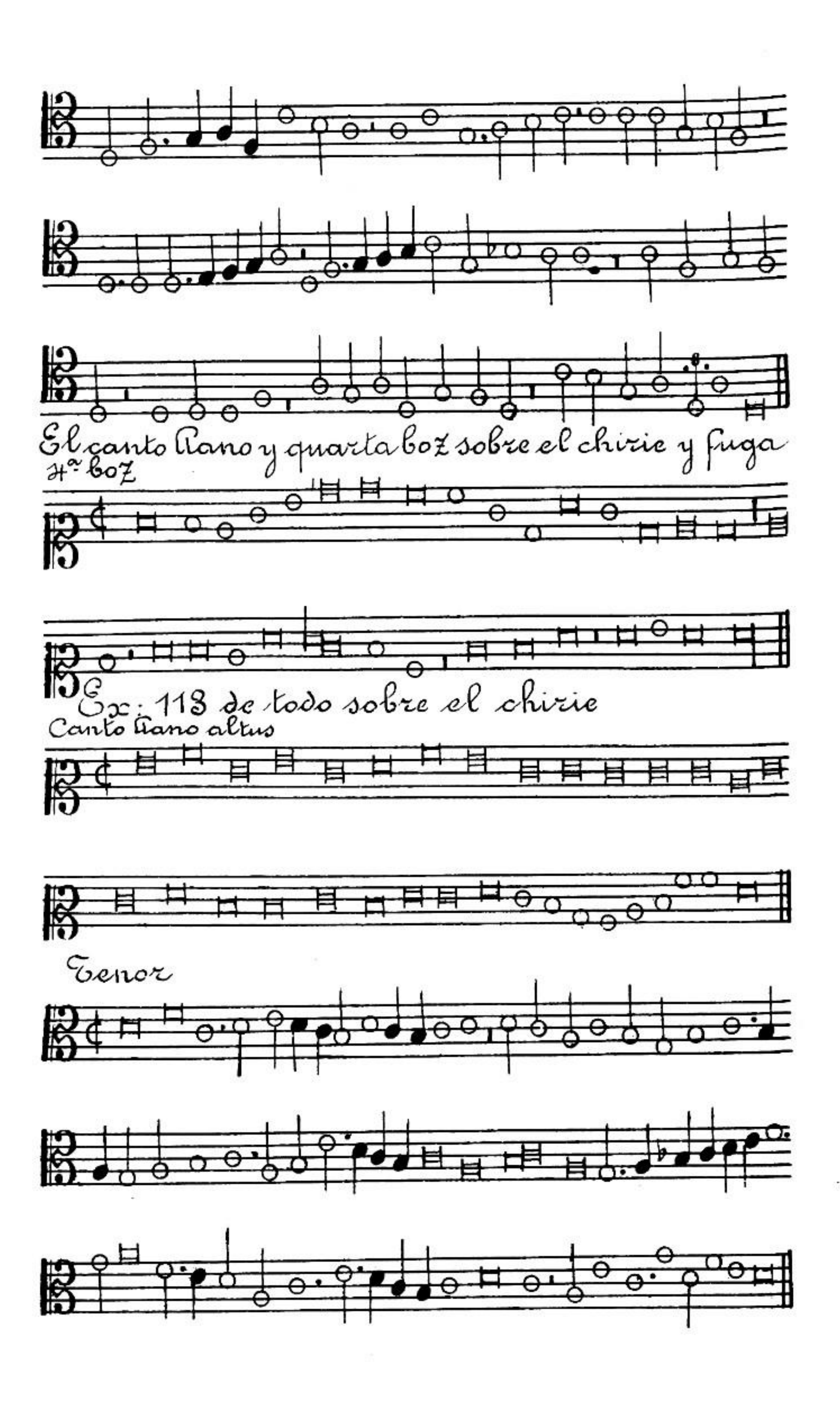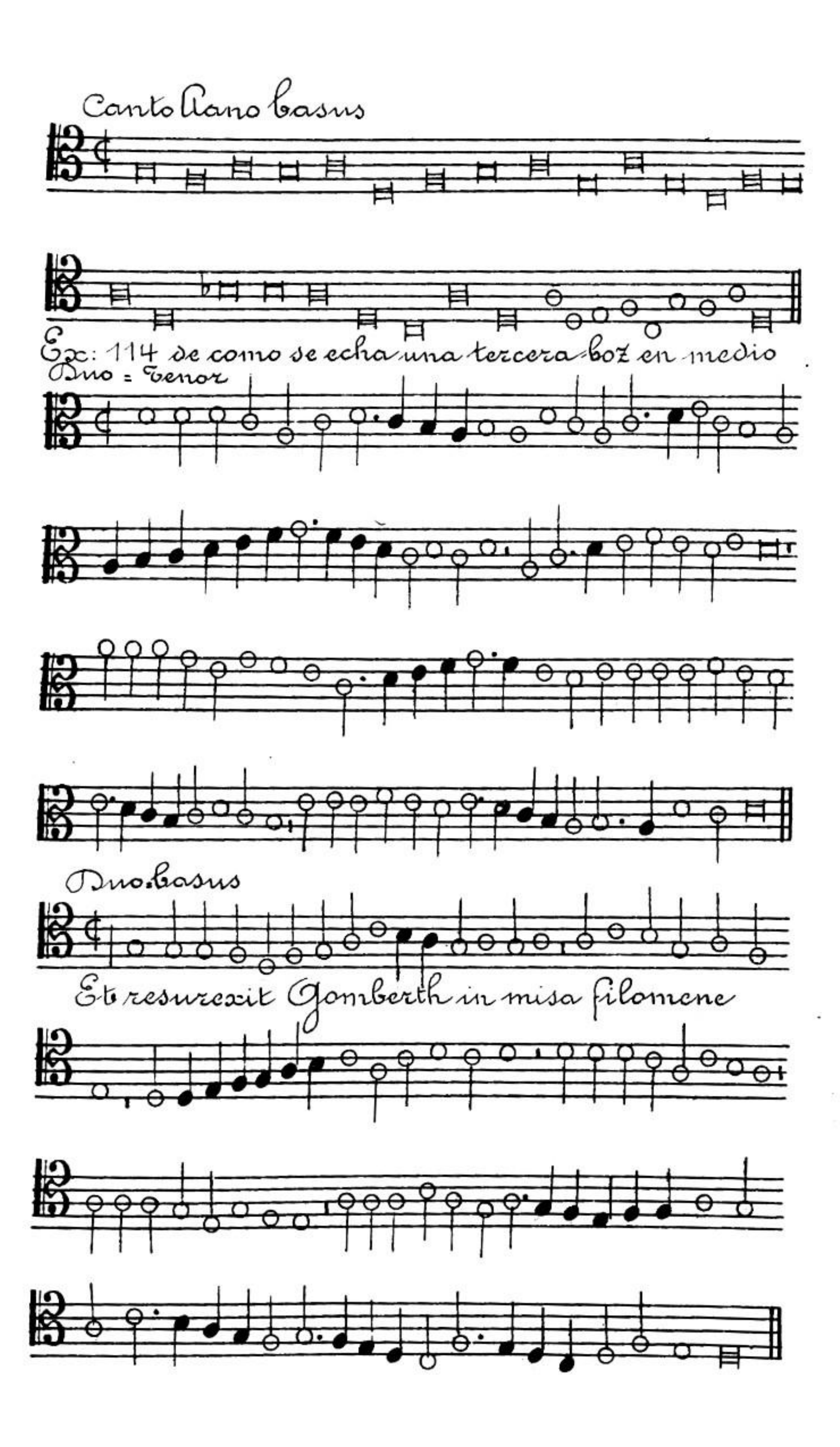


Chirie eleyson
Fuga el chirie en sub dyapente al reves del chirie
Fuga el chirie en sub dyatesaron al reves
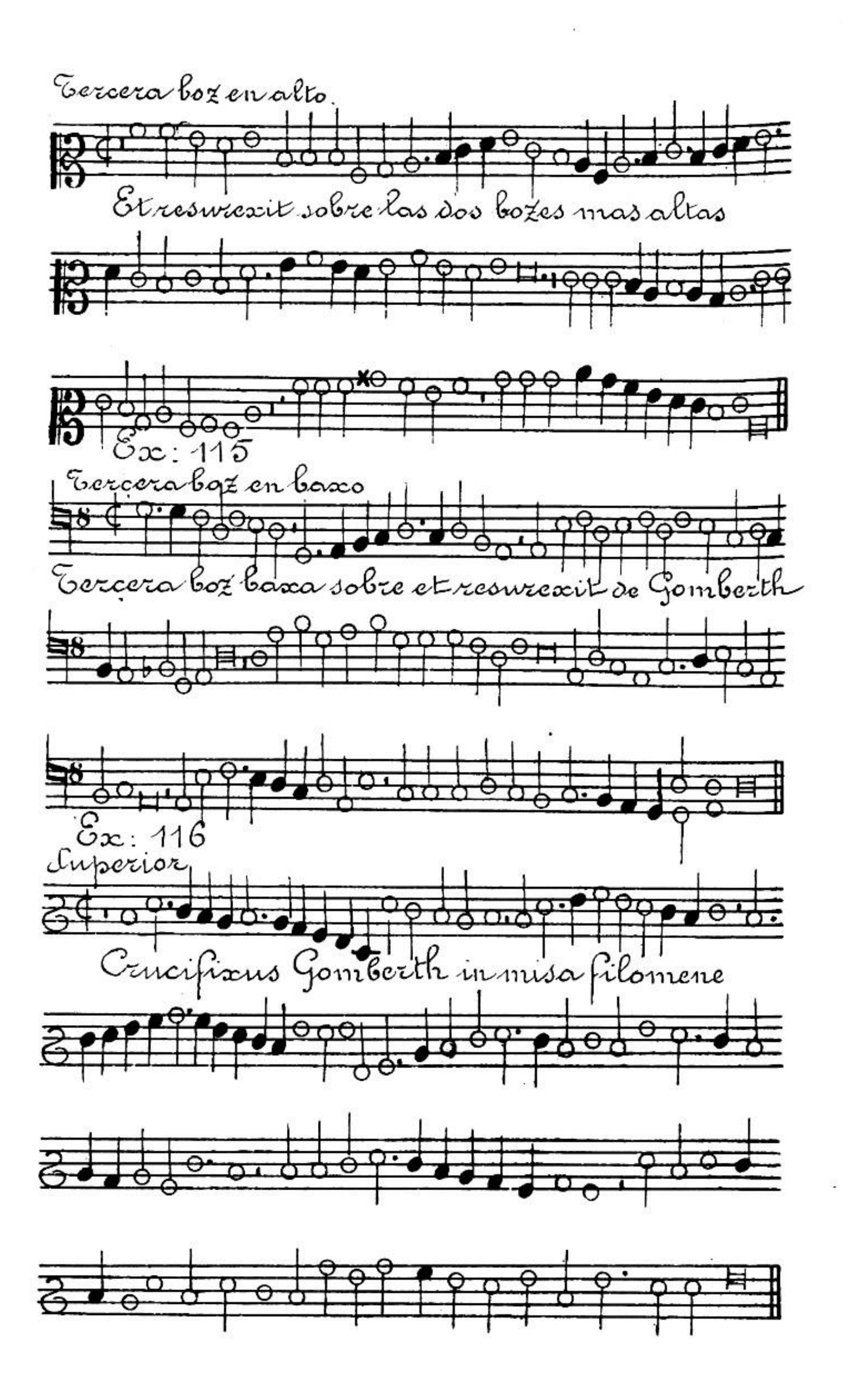

Ex: 109
Fuga en unisonus con pausa de minima sobre el chirie
Fuga a 2. s.
Fuga à 2
Fuga en dyapente con pausa de semibreve sobre el chirie
Fuga a 2
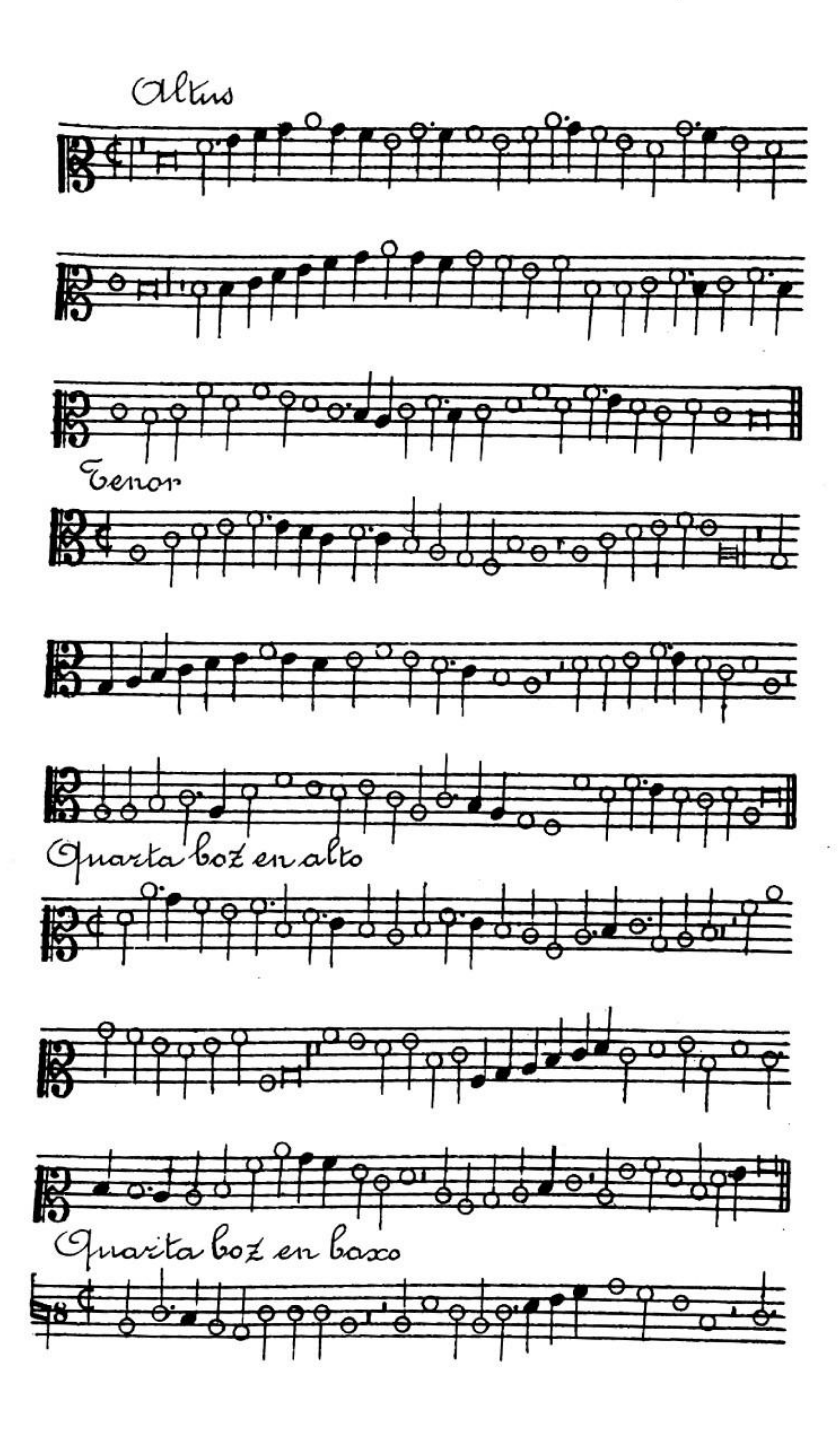

Ex: 110. Fuga en unisonus con pausa de minima sobre el chirie y la boz de canto llano.
Fuga en unisonus con pausa de minima sobre el chirie
Fuga a 2
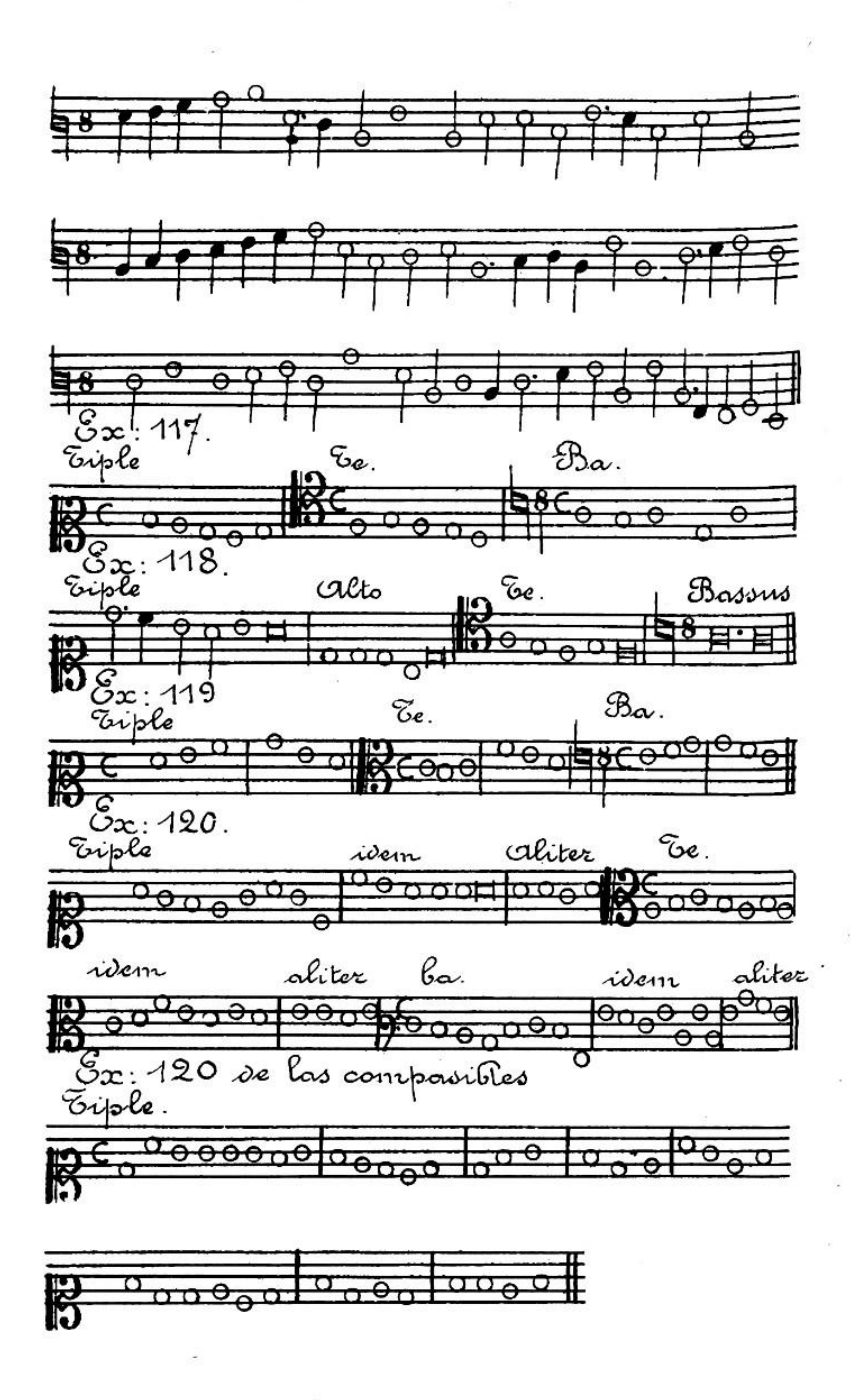

al canto llano y quarta boz sobre el chirie y fuga
4a boz
Ex: 111
Fuga a 2
4a boz
Ex: 112 Fuga en dyapente con pausa de semibreve
Fuga a 2
sobre el chirie.


El canto llano y quarta boz sobre el chirie y fuga
4.ª boz
Ex: 113 de todo sobre el chirie
Canto llano altus
Tenor
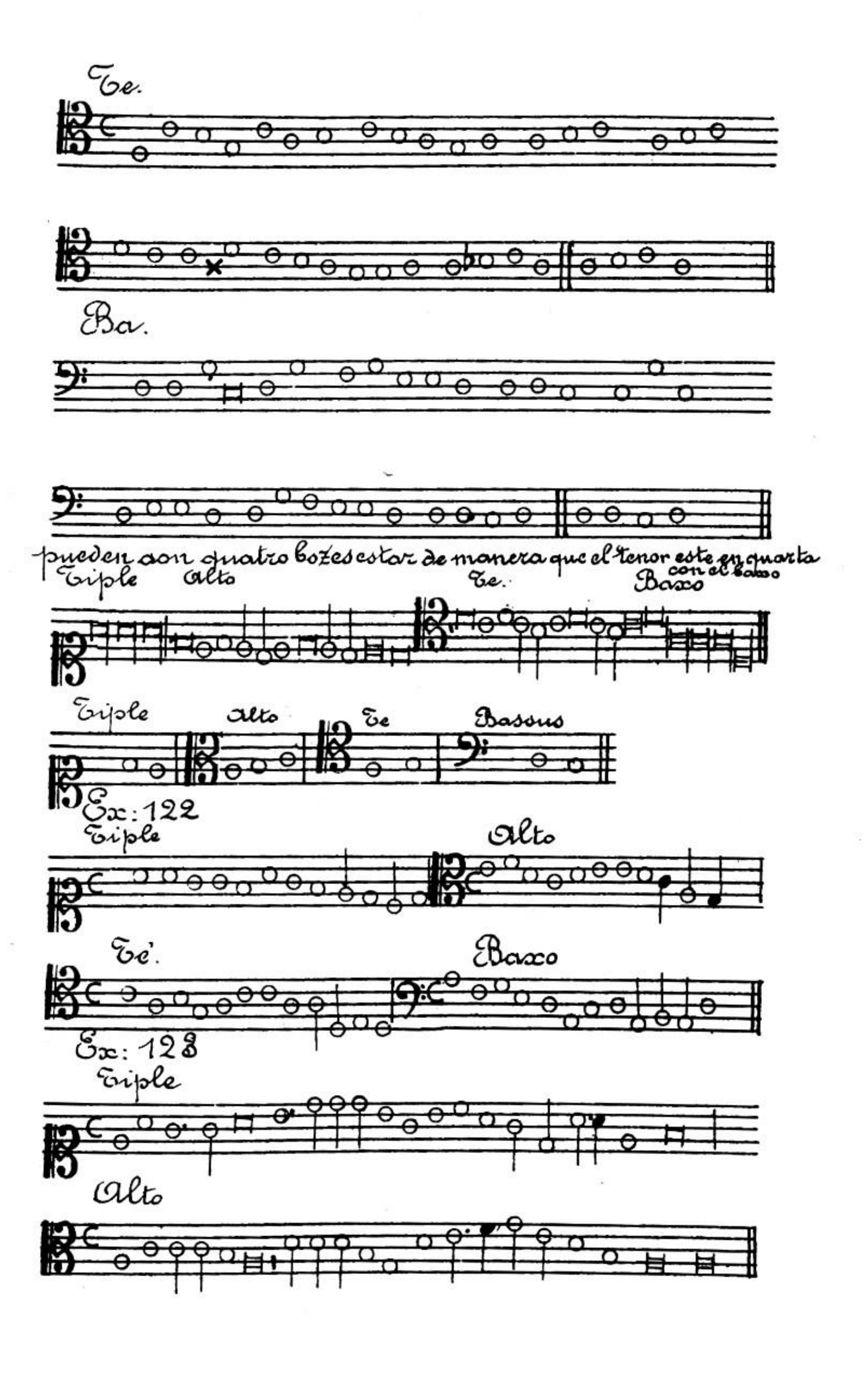

Canto llano basus
Ex: 114 de como se echa una tercera boz en medio
Duo = tenor
Duo. basus
Et resurexit Gomberth in misa filomene
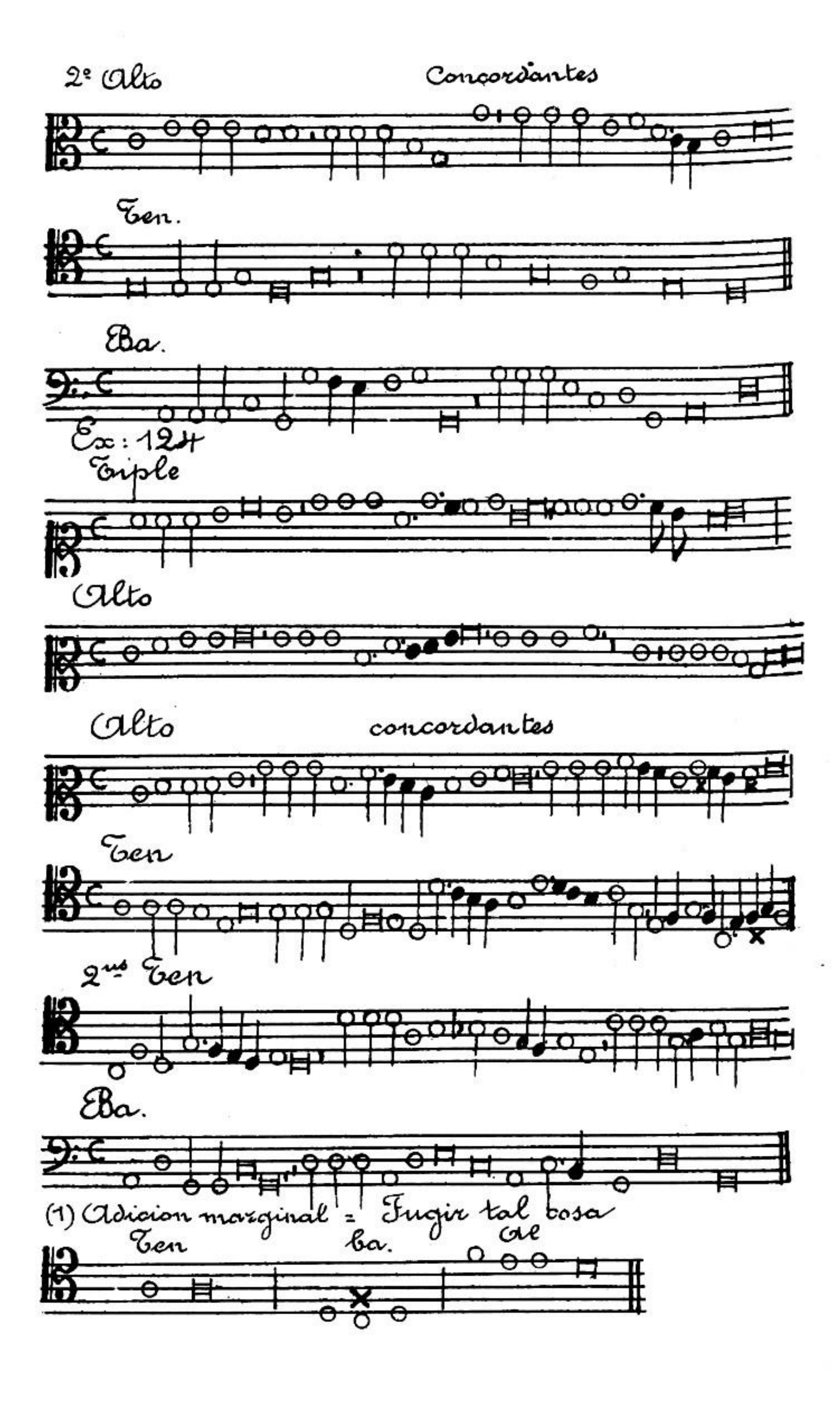

Tercera boz en alto.
Et resurexit sobre las dos bozes mas altas
Ex: 115
Terçera boz en baxo
Terçera boz baxa sobre et resurexit de Gomberth
Ex: 116
Superior
Crucifixus Gomberth in misa filomene
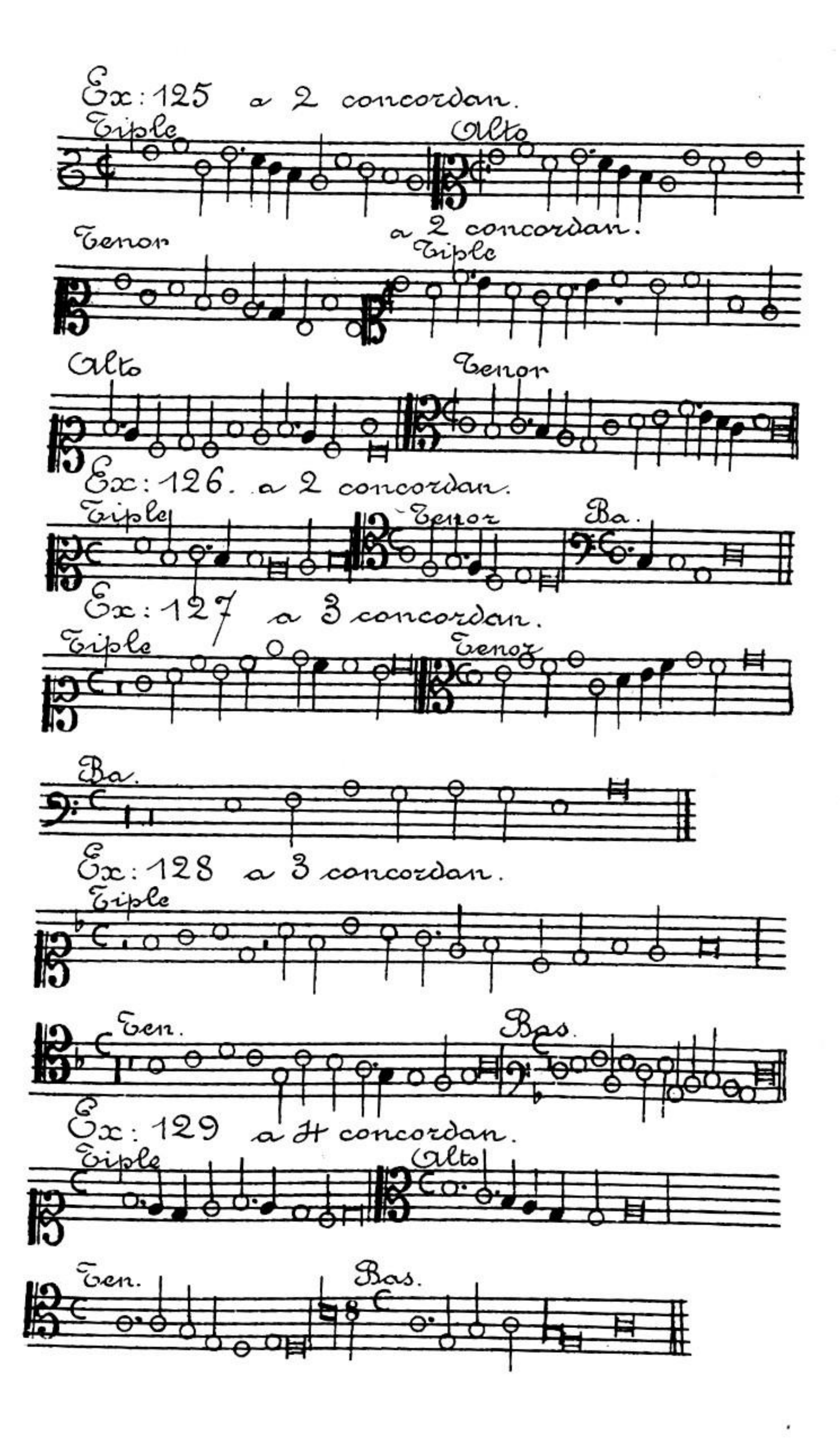

Altus
Tenor
Quarta boz en alto
Quarta boz en baxo
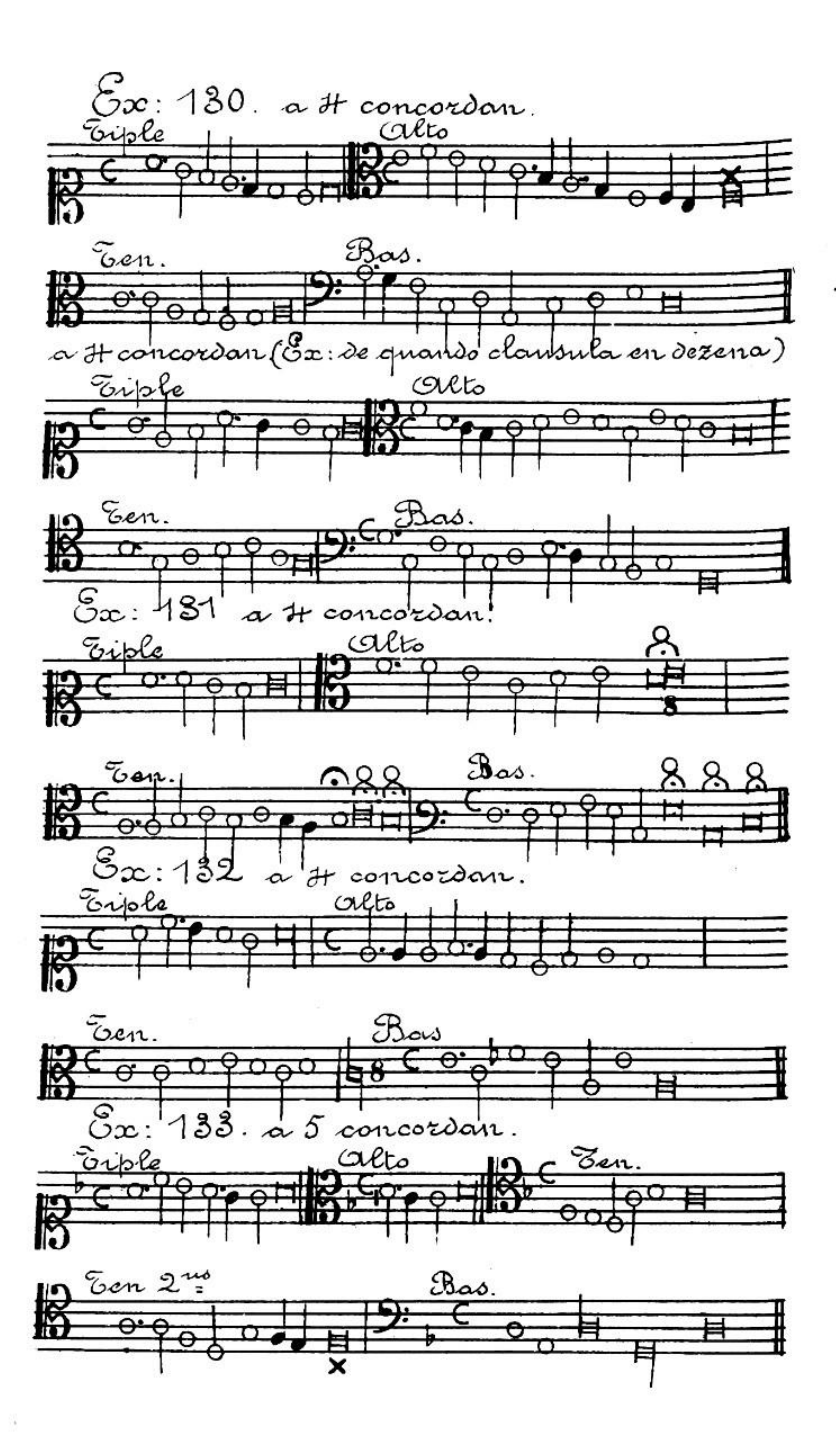


Ex: 117.
Tiple
Te.
Ba.
Ex: 118.
Tiple
Alto
Te.
Bassus
Ex: 119
Tiple
Te.
Ba.
Ex: 120.
Tiple
idem
aliter
Te.
idem
aliter
ba.
idem
aliter
Ex: 120 de las compasibles
Tiple.
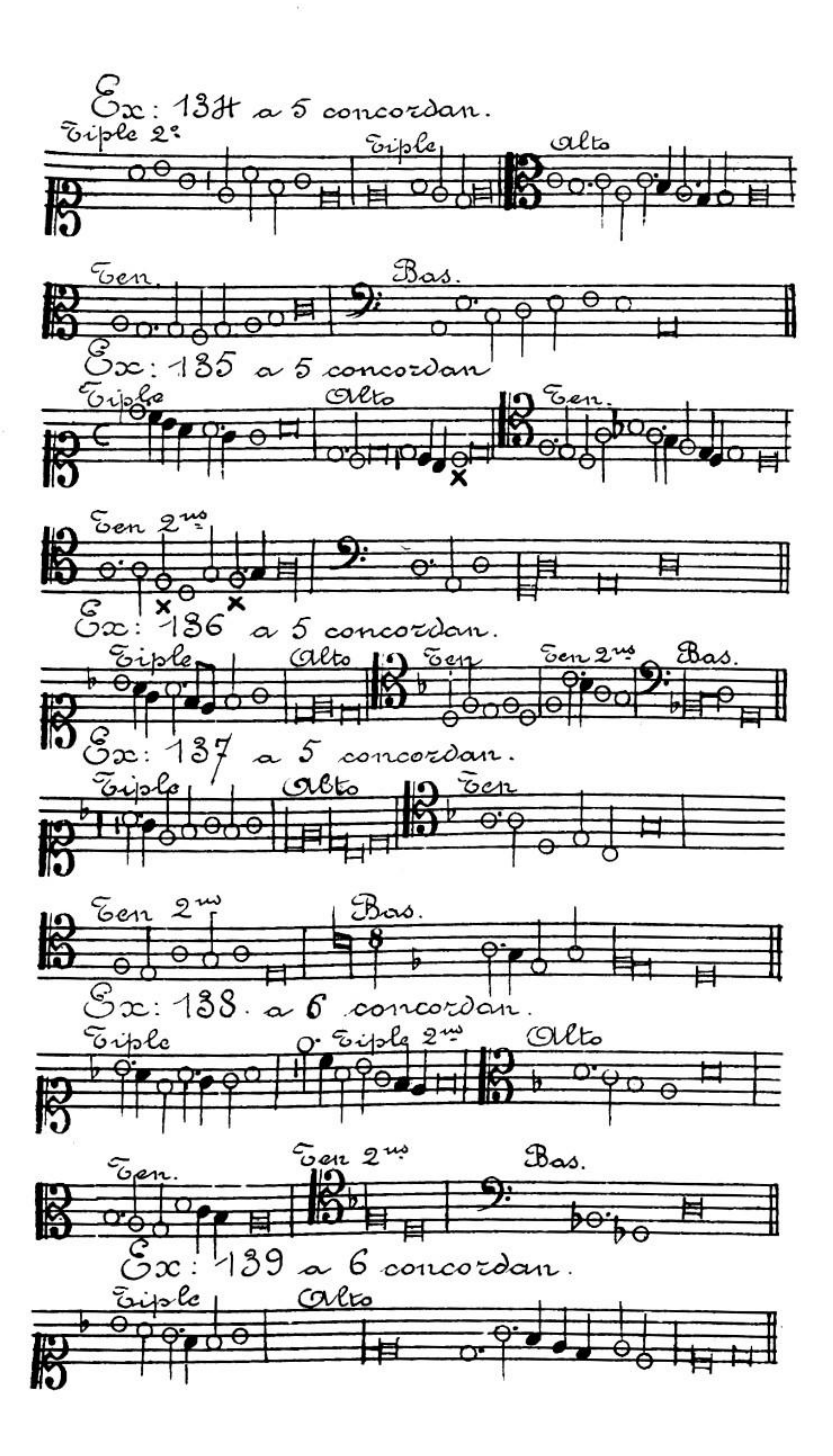

Te.
Ba.
pueden con quatro bozes estar de manera que el tenor este en quarta con el baxo
Tiple
Alto
Te.
Baxo
Tiple
alto
Te
Basous
Ex: 122
Tiple
Alto
Te.
Baxo
Ex: 123
Tiple
Alto


2º Alto
Conçordantes
Ten.
Ba.
Ex: 124
Tiple
Alto
Alto
concordantes
Ten
2us Ten
Ba.
(1) Adicion marginal = Fugir tal cosa
Ten
ba.
Al
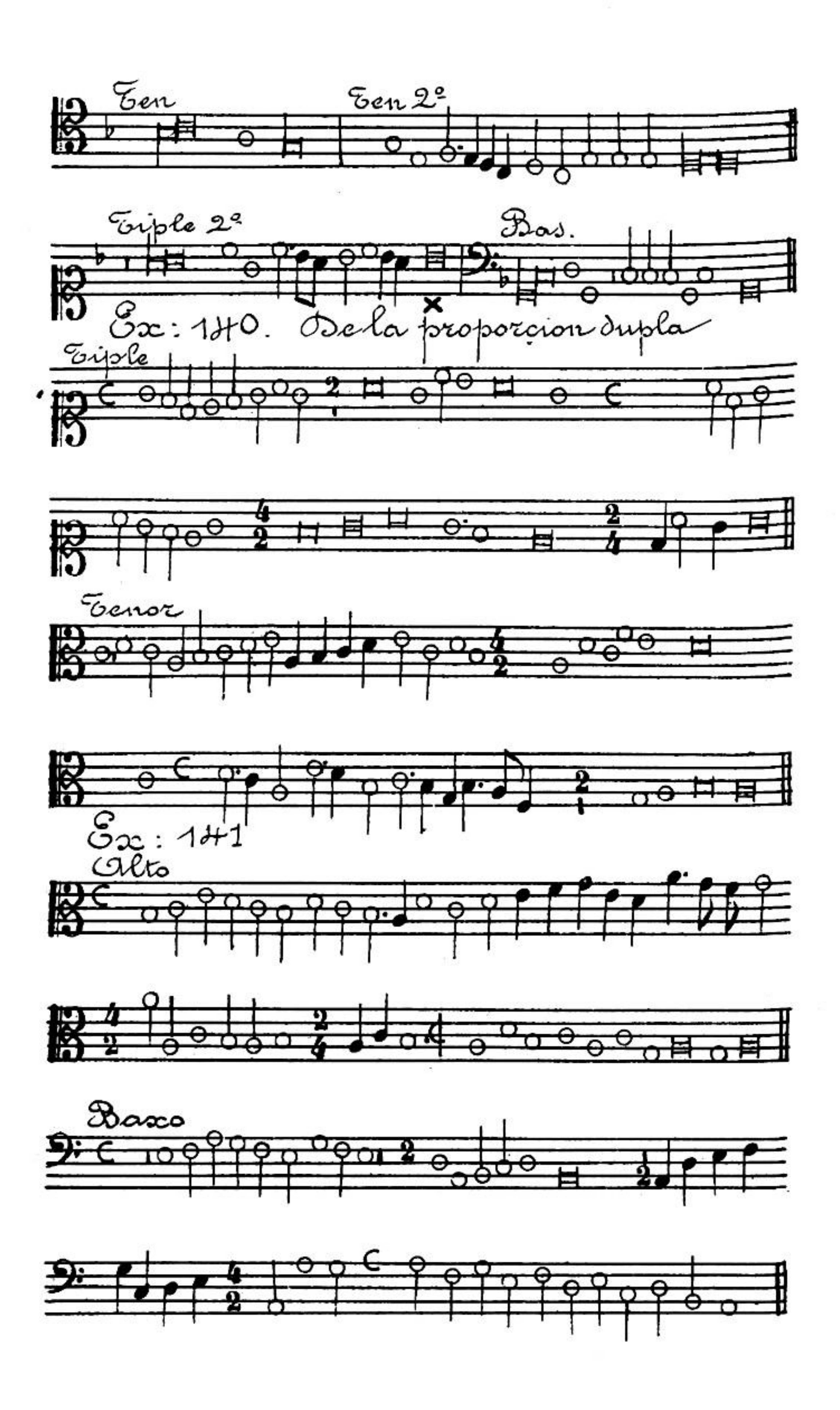

Ex: 125 a 2 concordan.
Tiple
Alto
Tenor
a 2 concordan.
Tiple
Alto
Tenor
Ex: 126. a 2 concordan.
Tiple
Tenor
Ba.
Ex: 127 a 3 concordan.
Tiple
Tenor
Ba.
Ex: 128 a 3 concordan.
Tiple
Ten.
Bas.
Ex: 129 a 4 concordan.
Tiple
Alto
Ten.
Bas.
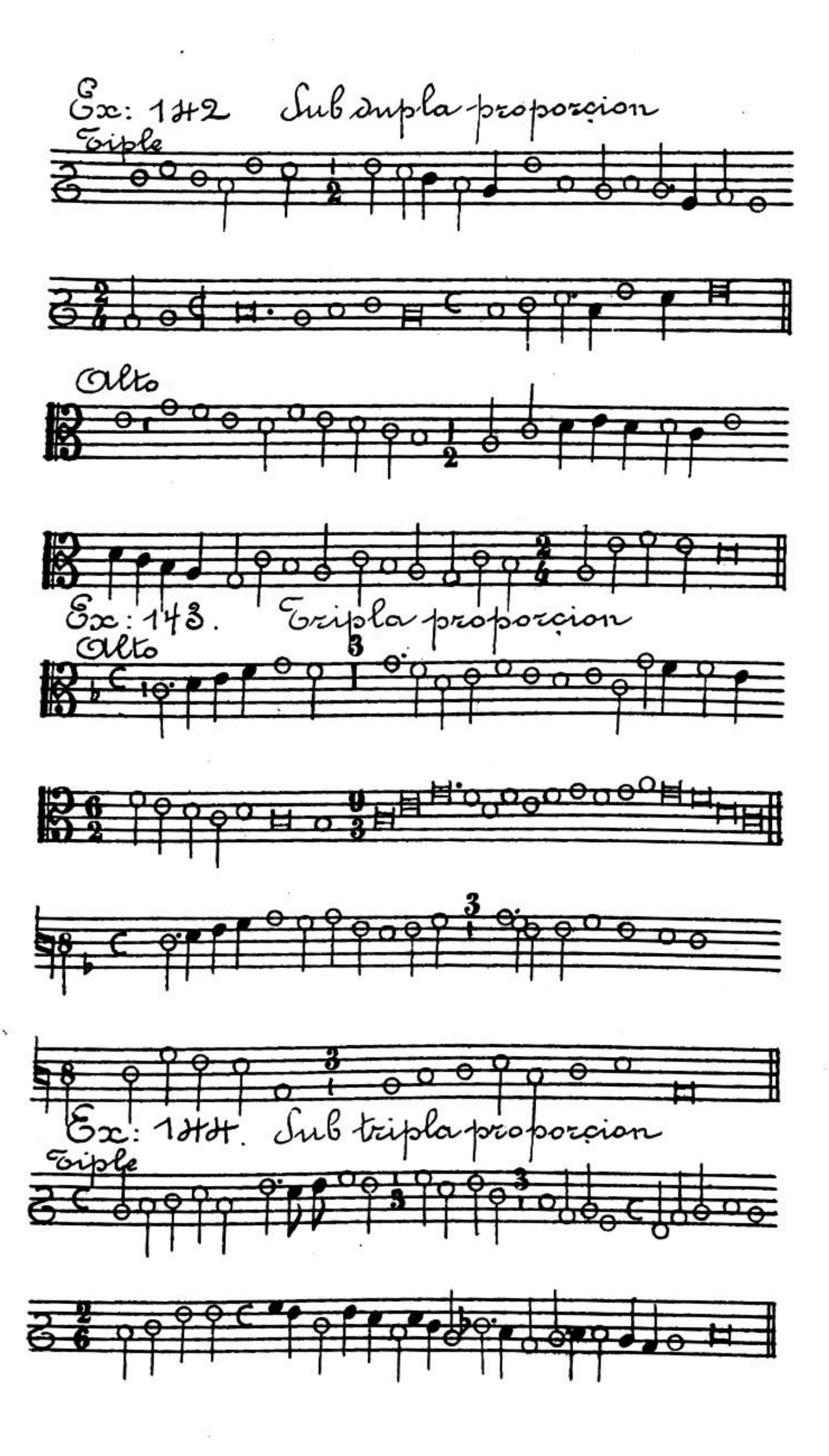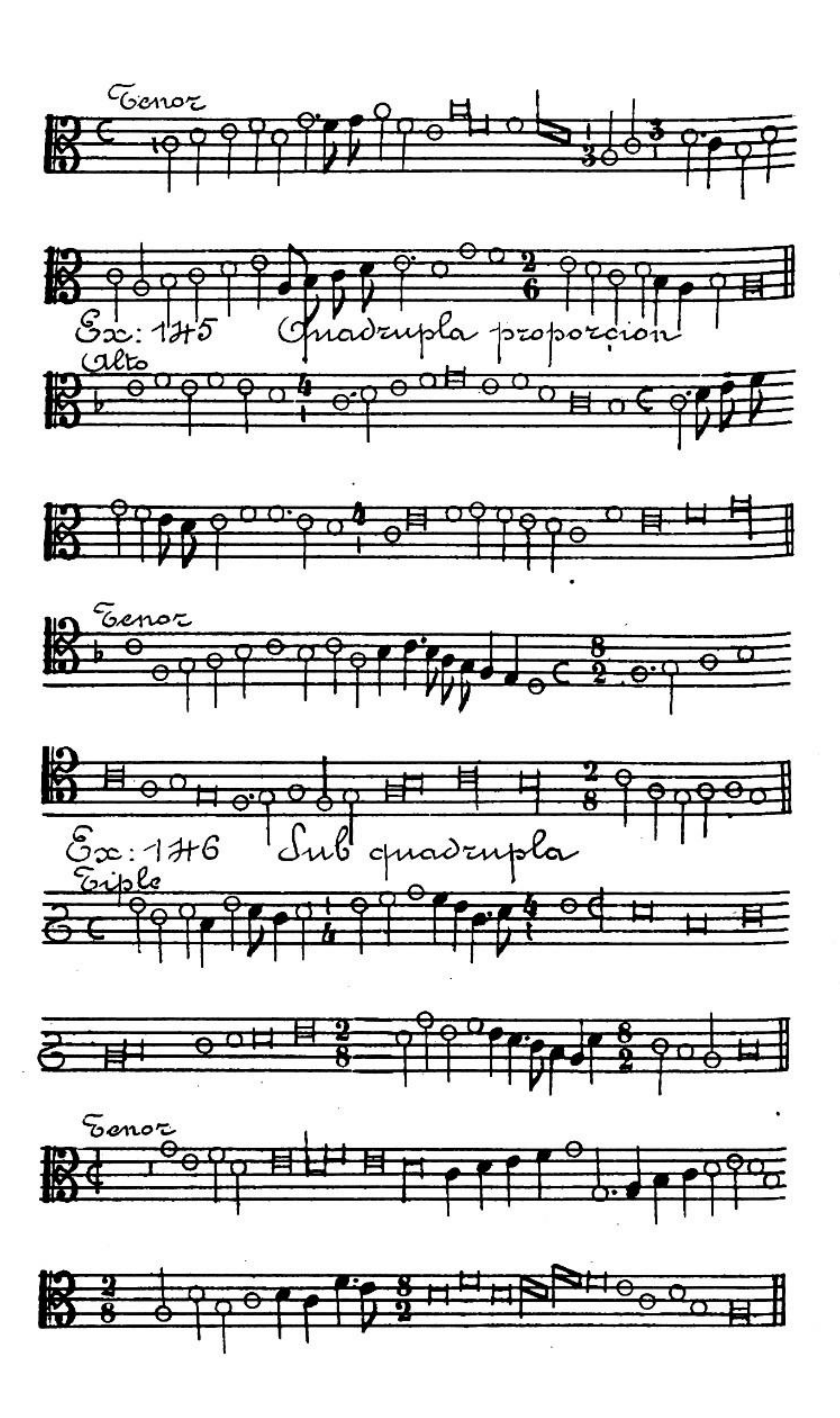


Ex: 130. a 4 concordan.
Tiple
Alto
Ten.
Bas.
a 4 concordan (Ex: de quando clausula en dezena)
Tiple
Alto
Ten.
Bas.
Ex: 131 a 4 concordan.
Tiple
Alto
Ten.
Bas.
Ex: 132 a 4 concordan.
Tiple
Alto
Ten.
Bas
Ex: 133. a 5 concordan.
Tiple
Alto
Ten.
Ten 2us
Bas.
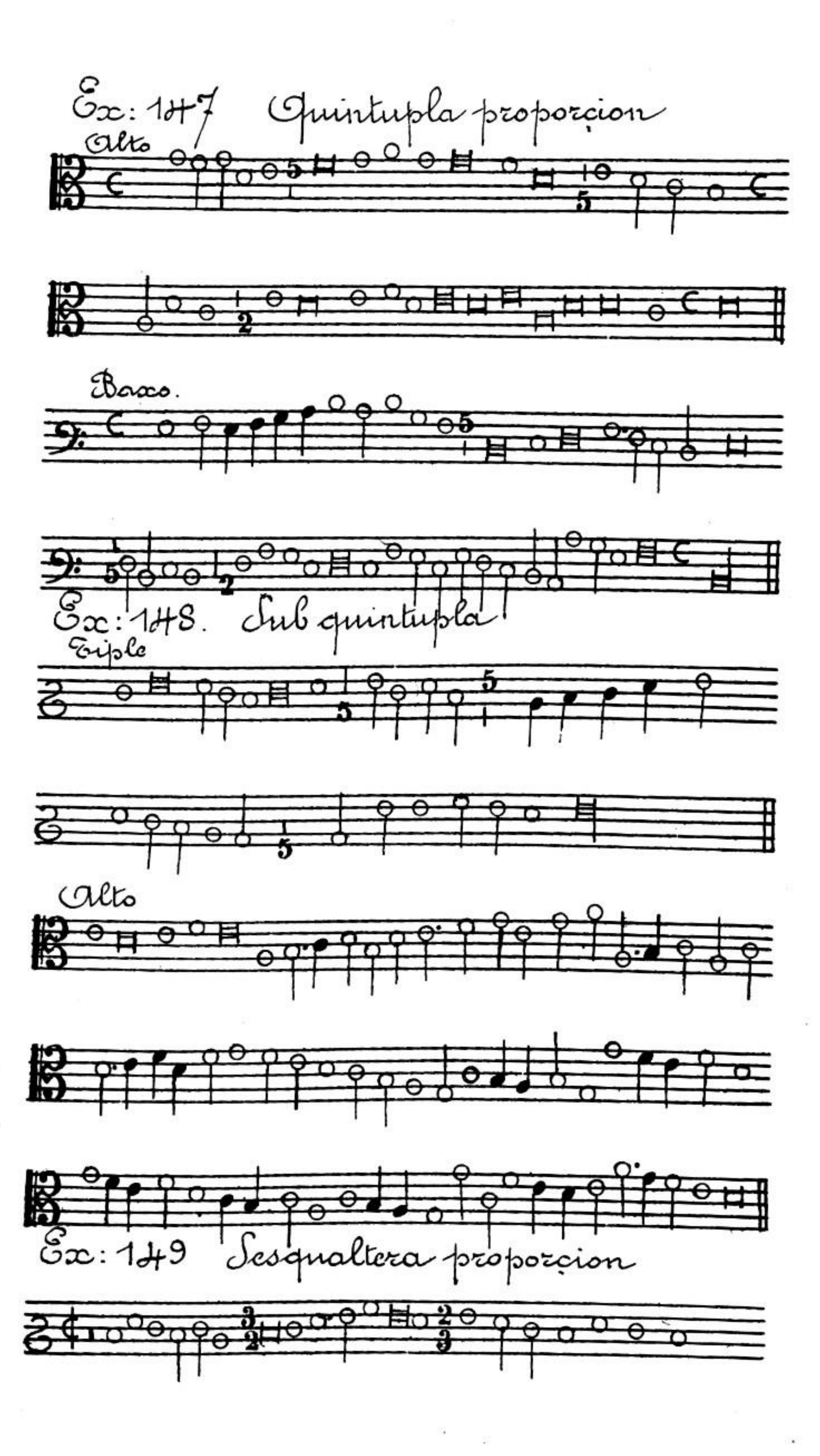


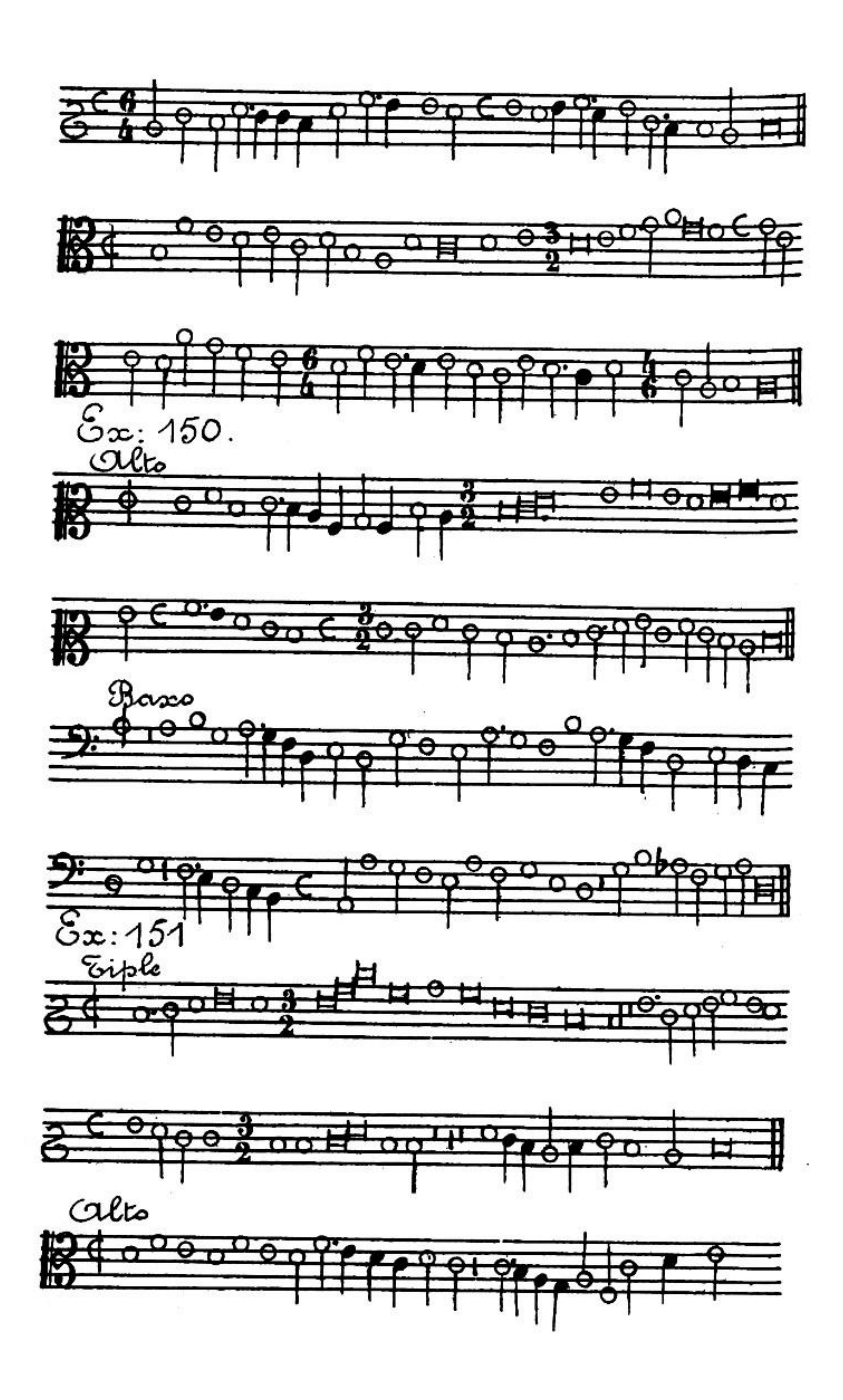
Ex: 134 a 5 concordan.
Tiple 2º
Tiple
Alto
Ten.
Bas.
Ex: 135 a 5 concordan
Tiple
Alto
Ten.
Ten 2ºs
Ex: 136 a 5 concordan.
Tiple
Alto
Ten
Ten 2ºs
Bas.
Ex: 137 a 5 concordan.
Tiple
Alto
Ten
Ten 2ºs
Bas.
Ex: 138. a 6 concordan.
Tiple
Tiple 2ºs
Alto
Ten.
Ten 2ºs
Bas.
Ex: 139 a 6 concordan.
Tiple
Alto
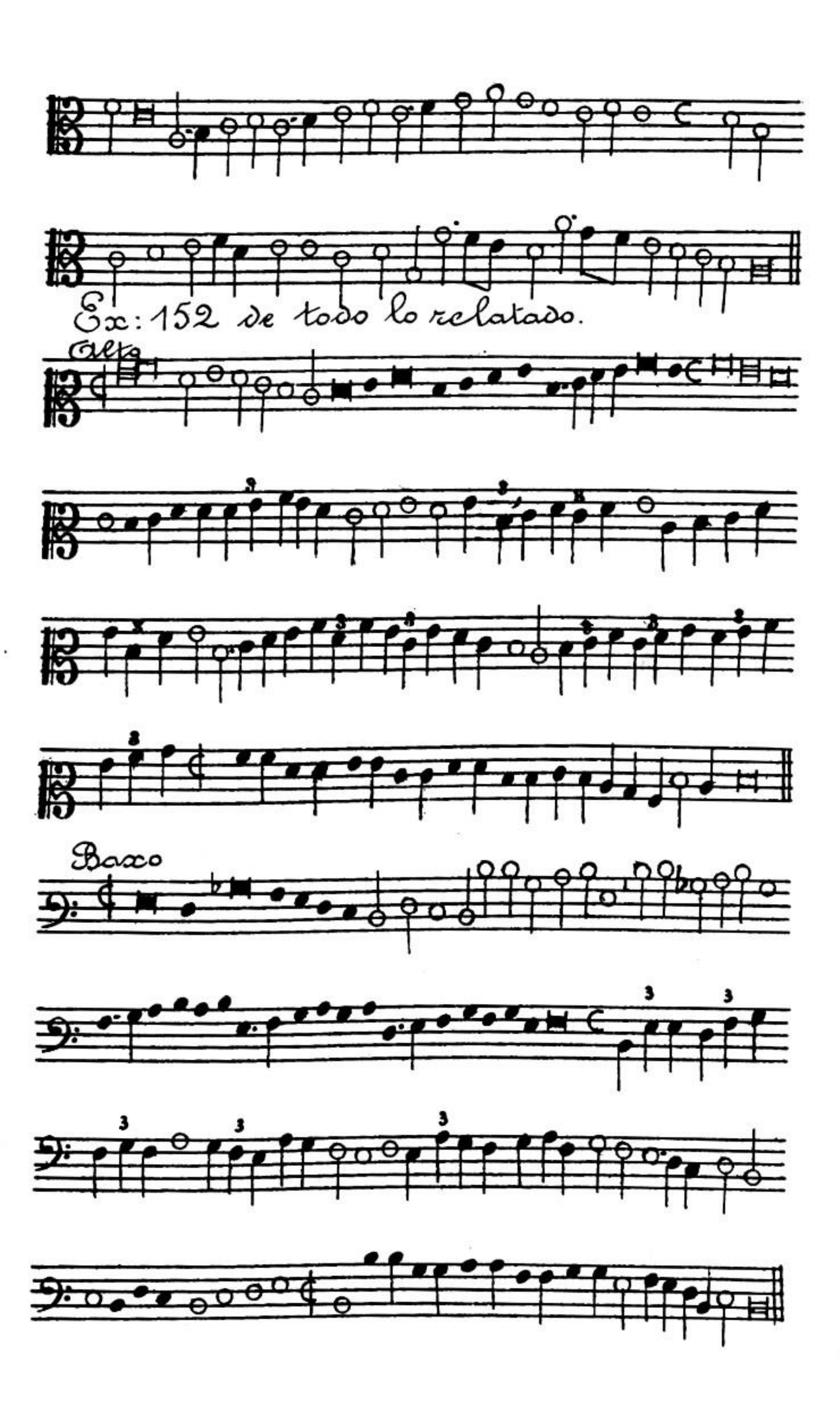

Ten
Ten 2º
Tiple 2º
Bas.
Ex: 140. De la proporcion dupla
Tiple
Tenor
Ex: 141
Alto
Baxo
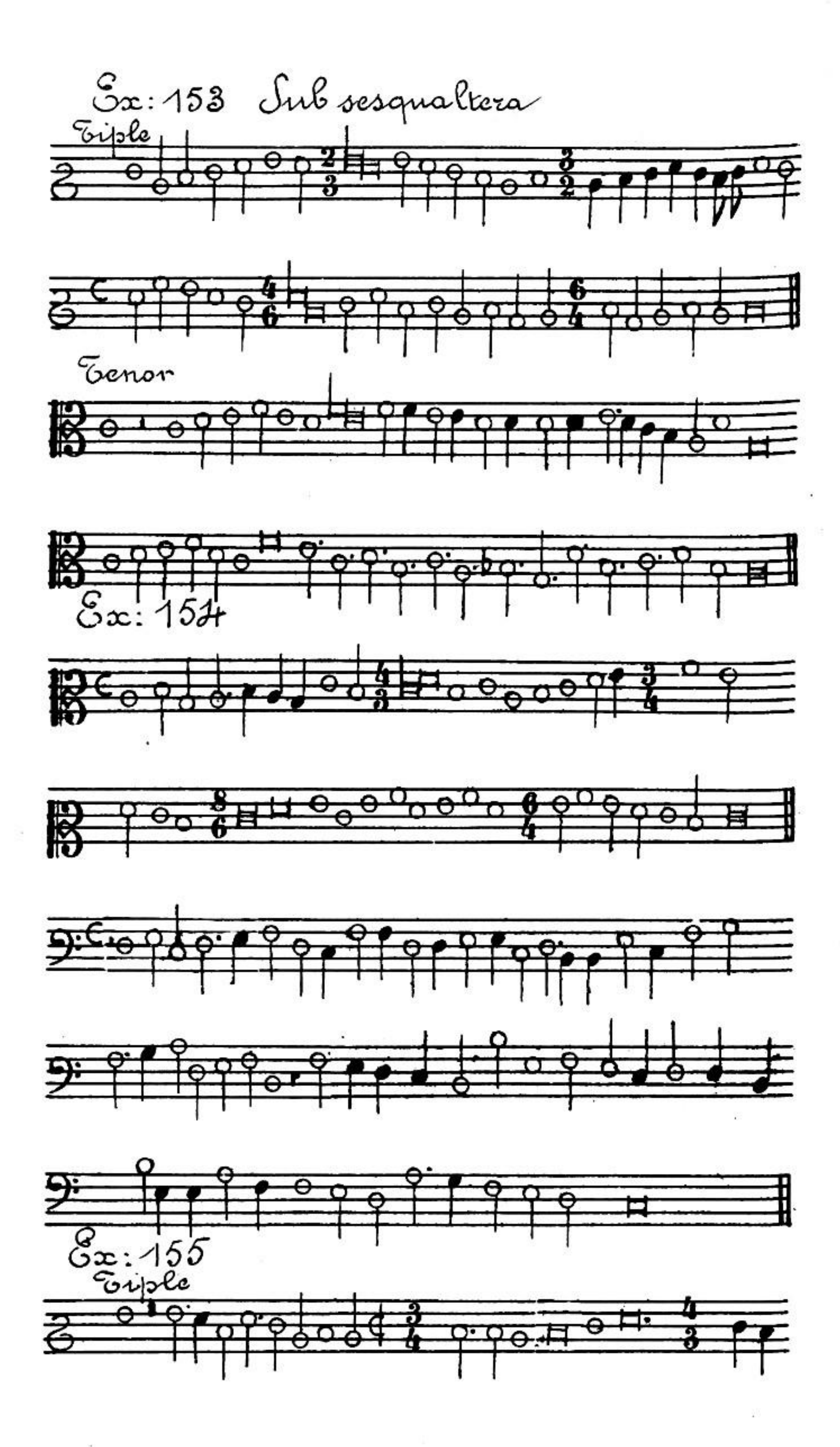

Ex: 142 Sub dupla proporcion
Tiple
Alto
Ex: 143. Tripla proporcion
Alto
Ex: 144. Sub tripla proporcion
Tiple


Tenor
Ex: 145 Quadrupla proporçion
Alto
Tenor
Ex: 146 Sub quadrupla
Tiple
Tenor
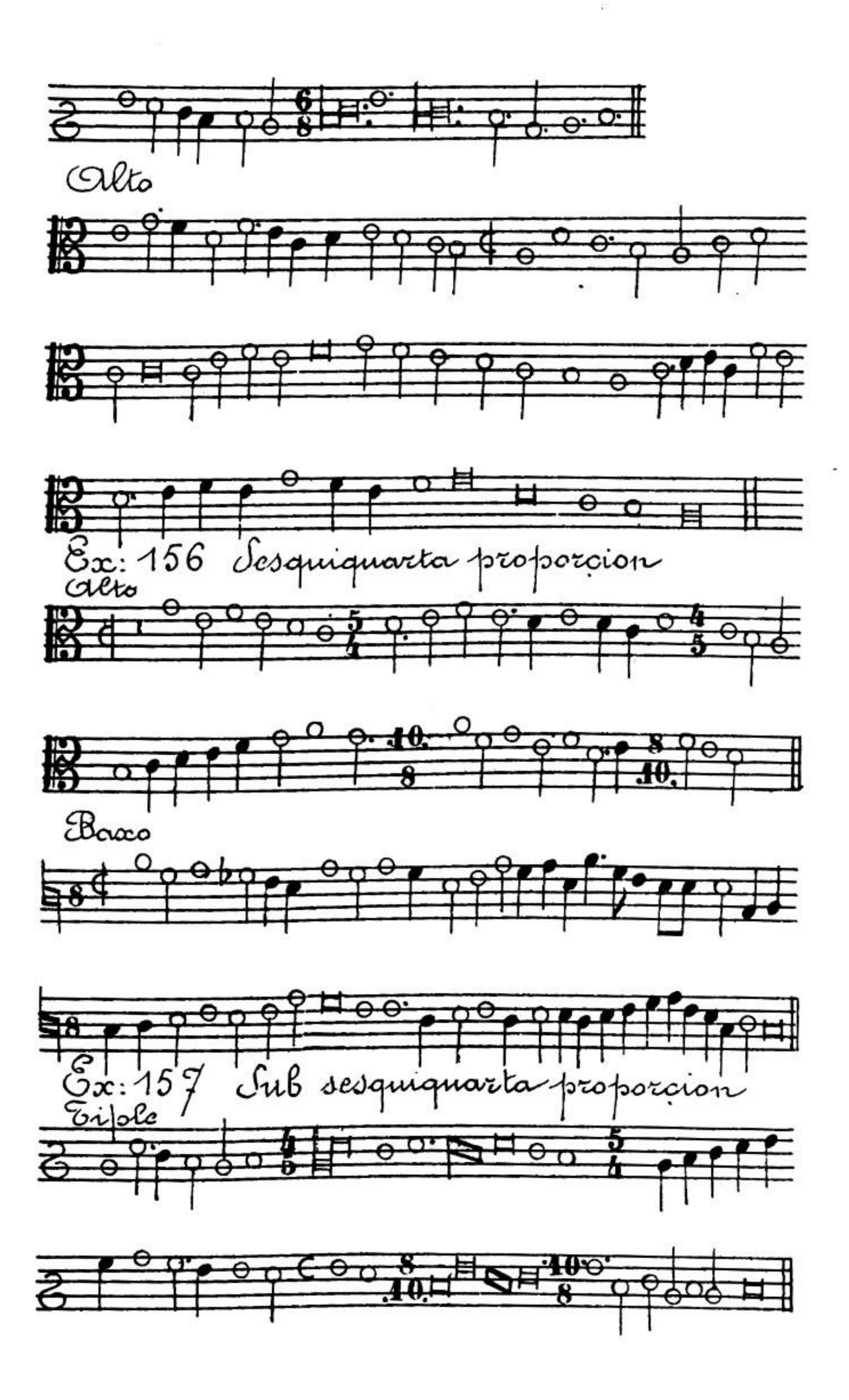

Ex: 147 Quintupla proporçion
Alto
Baxo.
Ex: 148. Sub quintupla
Tiple
Alto
Ex: 149 Sesqualtera proporçion


Ex: 150.
Alto
Baxo
Ex: 151
Tiple
Alto

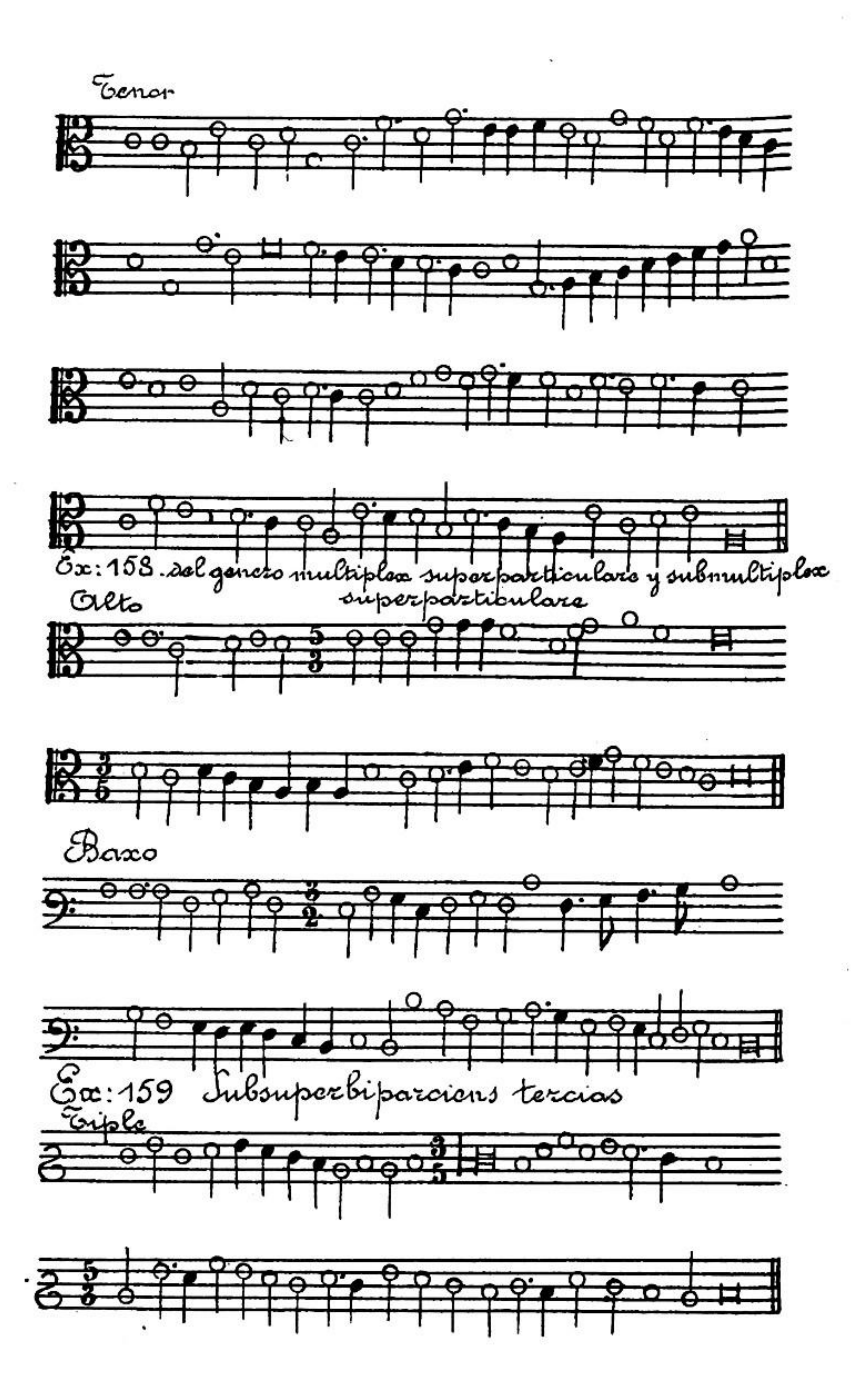

Ex: 152 de todo lo relatado.
Alto
Baxo
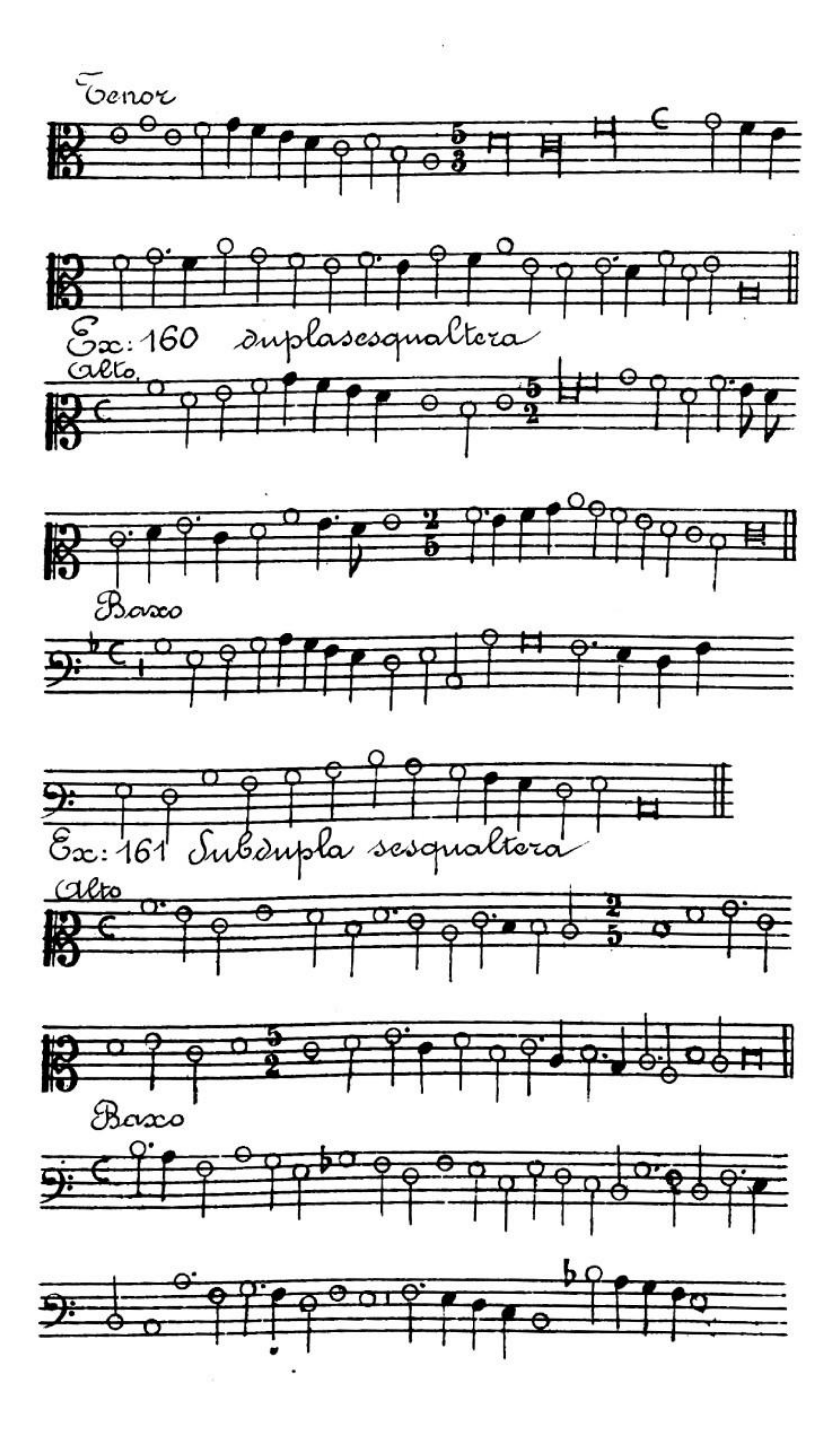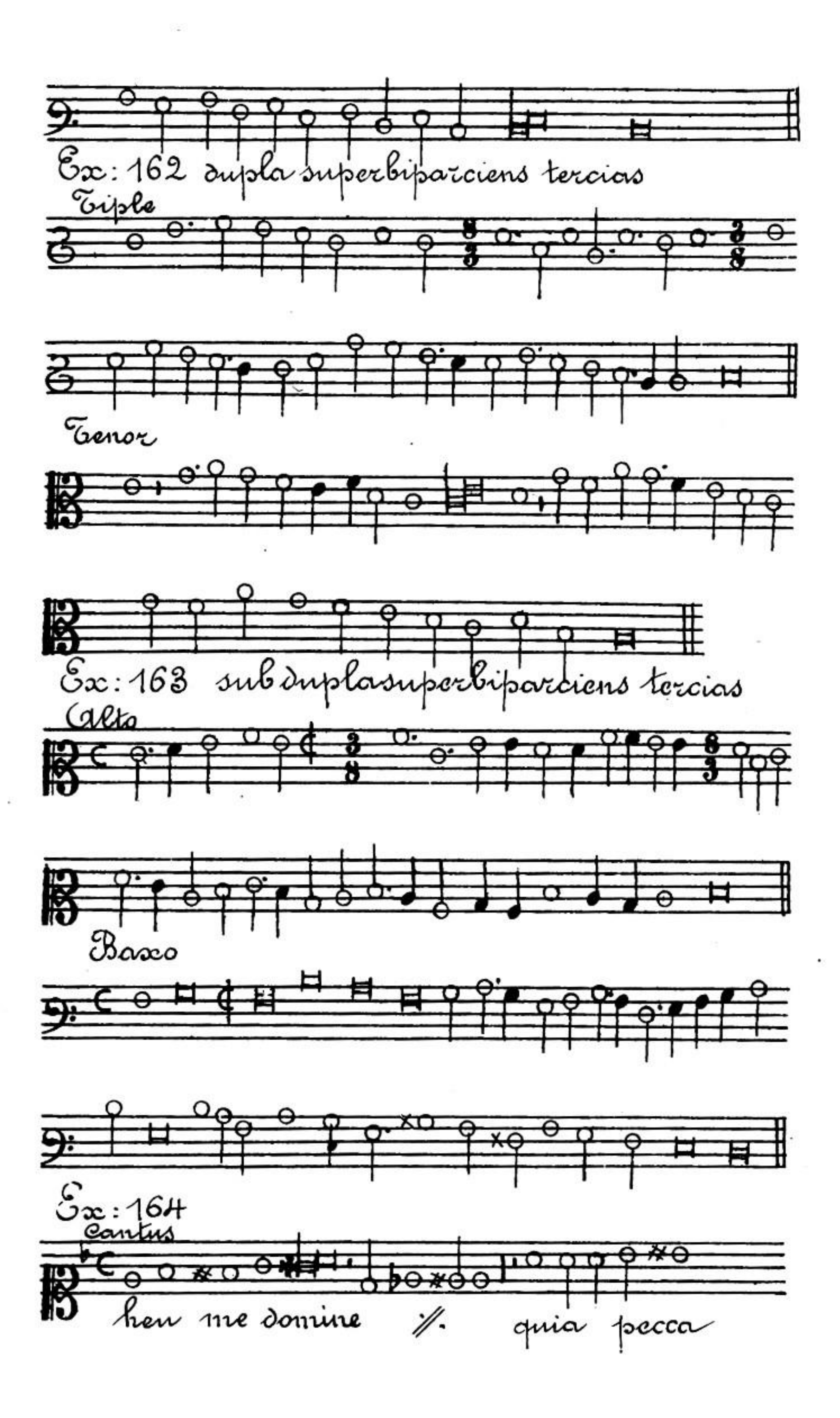


Ex: 153 Sub sesqualtera
Tiple
Tenor
Ex: 154
Ex: 155
Tiple
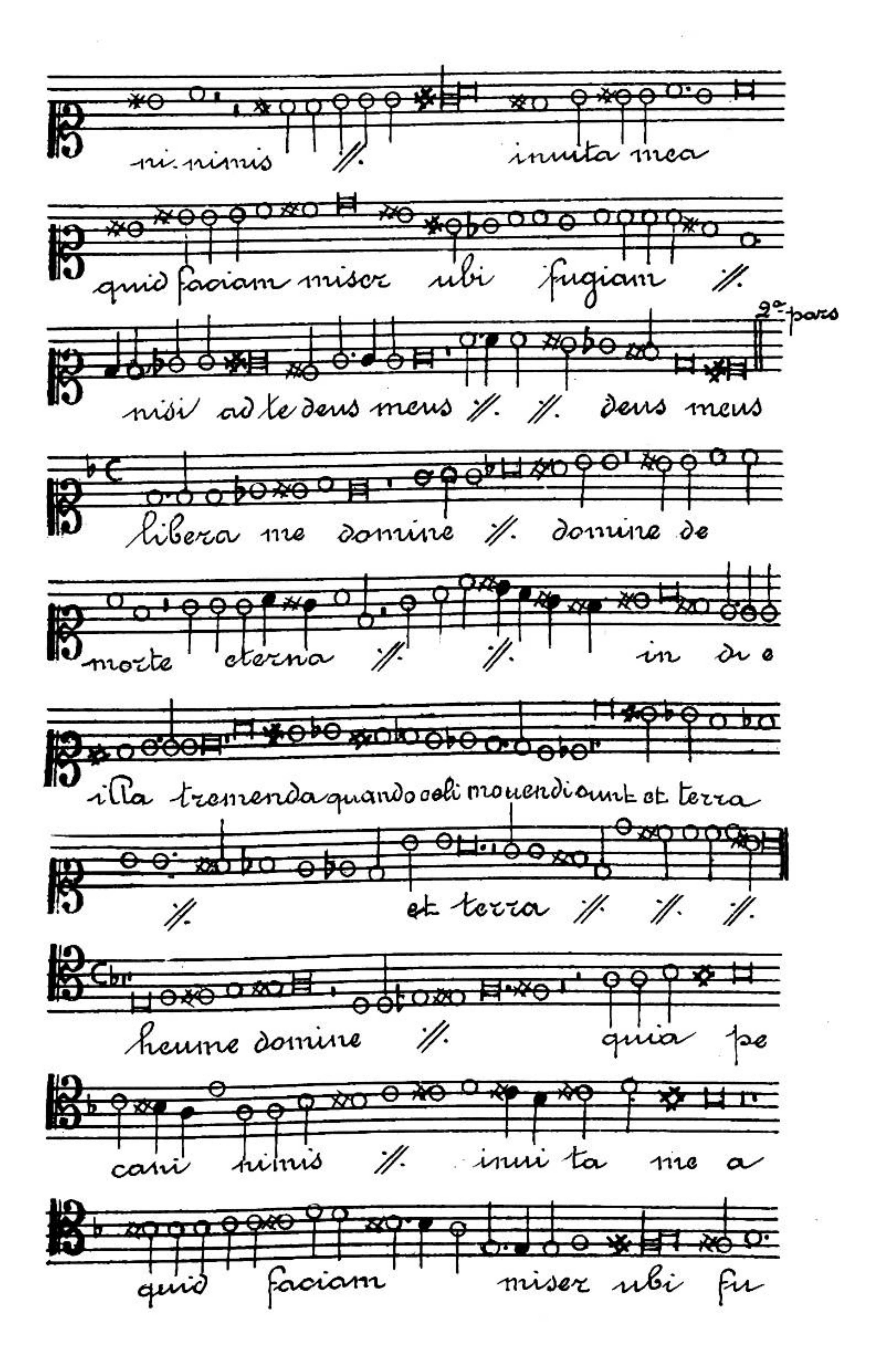


Alto
Ex: 156 Sesquiquarta proporcion
Alto
Baxo
Ex: 157 Sub sesquiquarta proporcion
Tiple


Tenor
Ex: 158 del genero multiplex superparticulare y submultiplex superparticulare
Alto
Baxo
Ex: 159 Subsuperbiparciens tercias
Triple
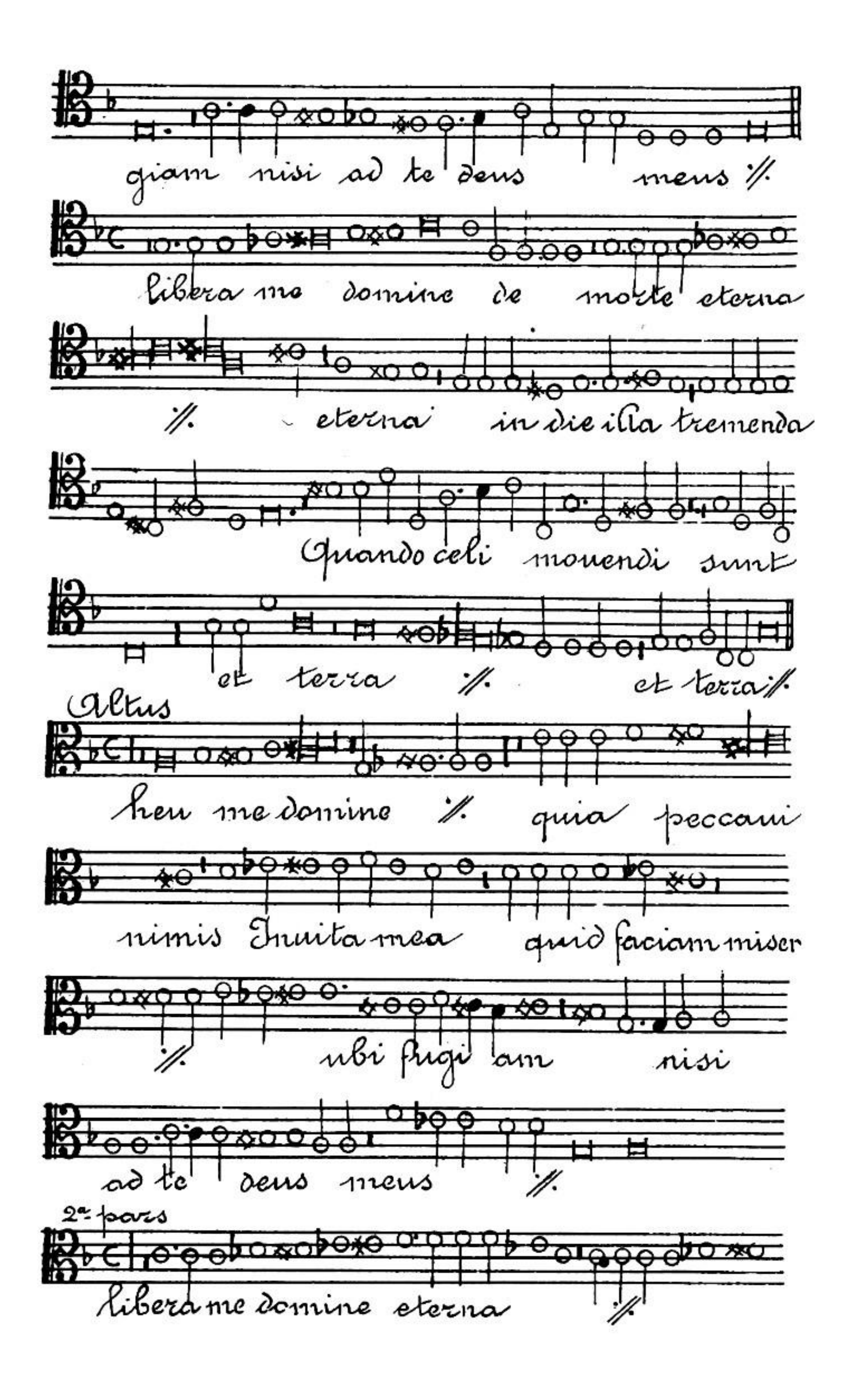

Tenor
Ex: 160 duplasesqualtera
alto
Baxo
Ex: 161 Subdupla sesqualtera
Alto
Baxo
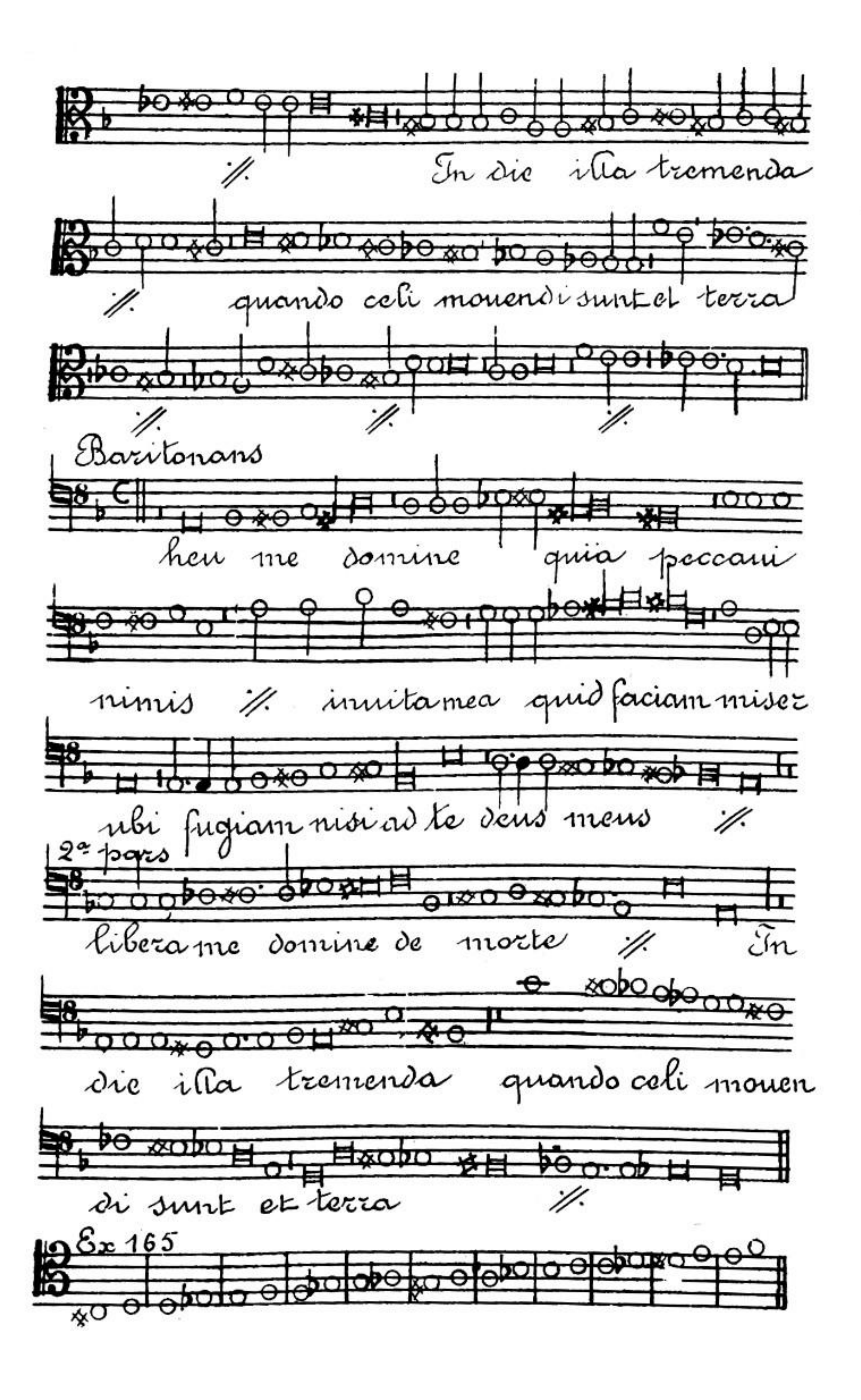


Ex: 162 dupla superbiparciens tercias
Tiple
Tenor
Ex: 163 subduplasuperbiparciens tercias
Alto
Basco
Ex: 164
Cantus
heu me domine ·//· quia pecca



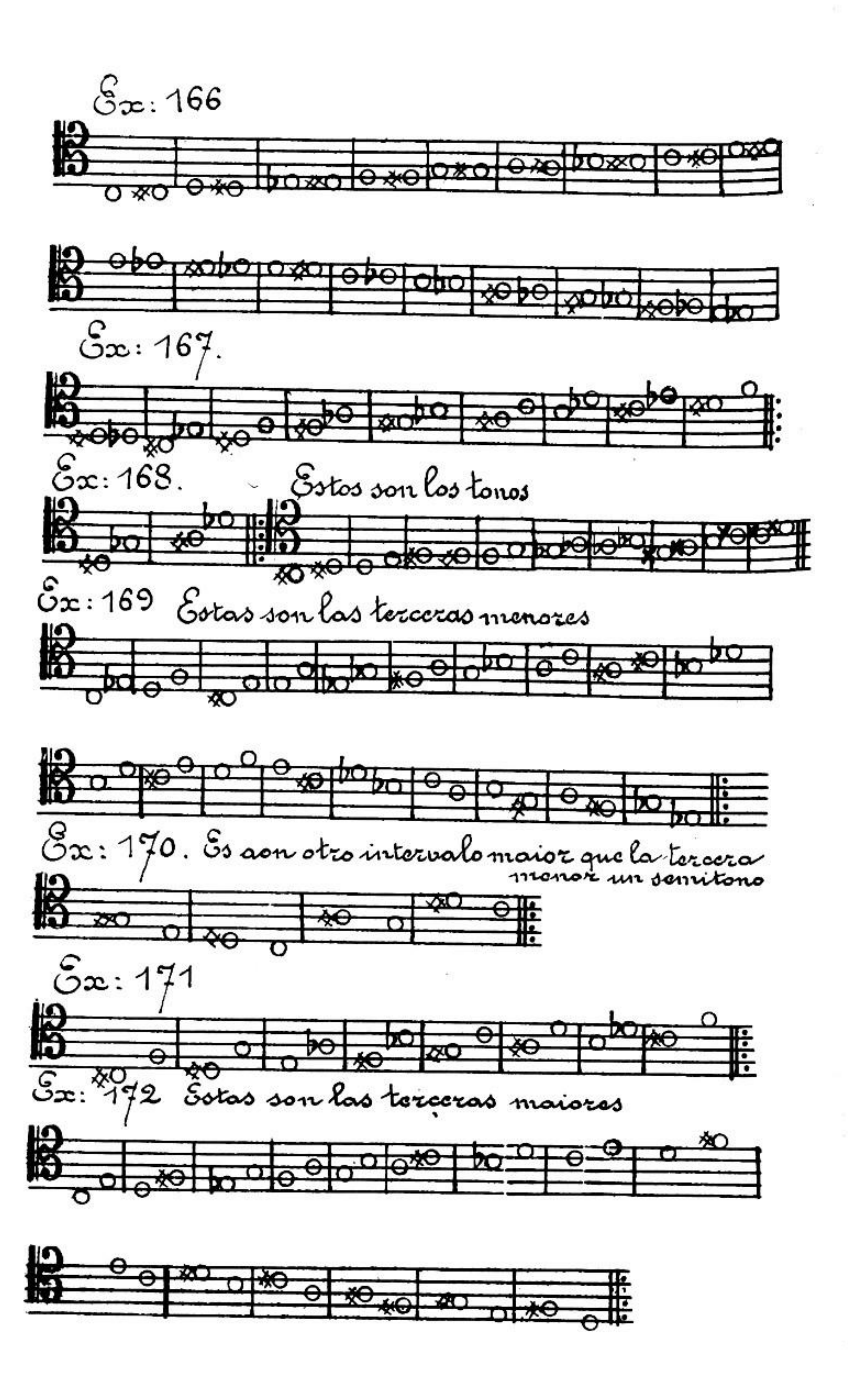
ni. nimis //. inuita mea
quid faciam miser ubi fugiam //.
2a pars
nisi ad te deus meus //. //. deus meus
libera me domine //. domine de
morte eterna //. //. in di e
illa tremenda quando celi mouendi sunt et terra
//. et terra //. //. //.
heume domine //. quia pe
cani nimis //. inui ta me a
quid faciam miser ubi fu
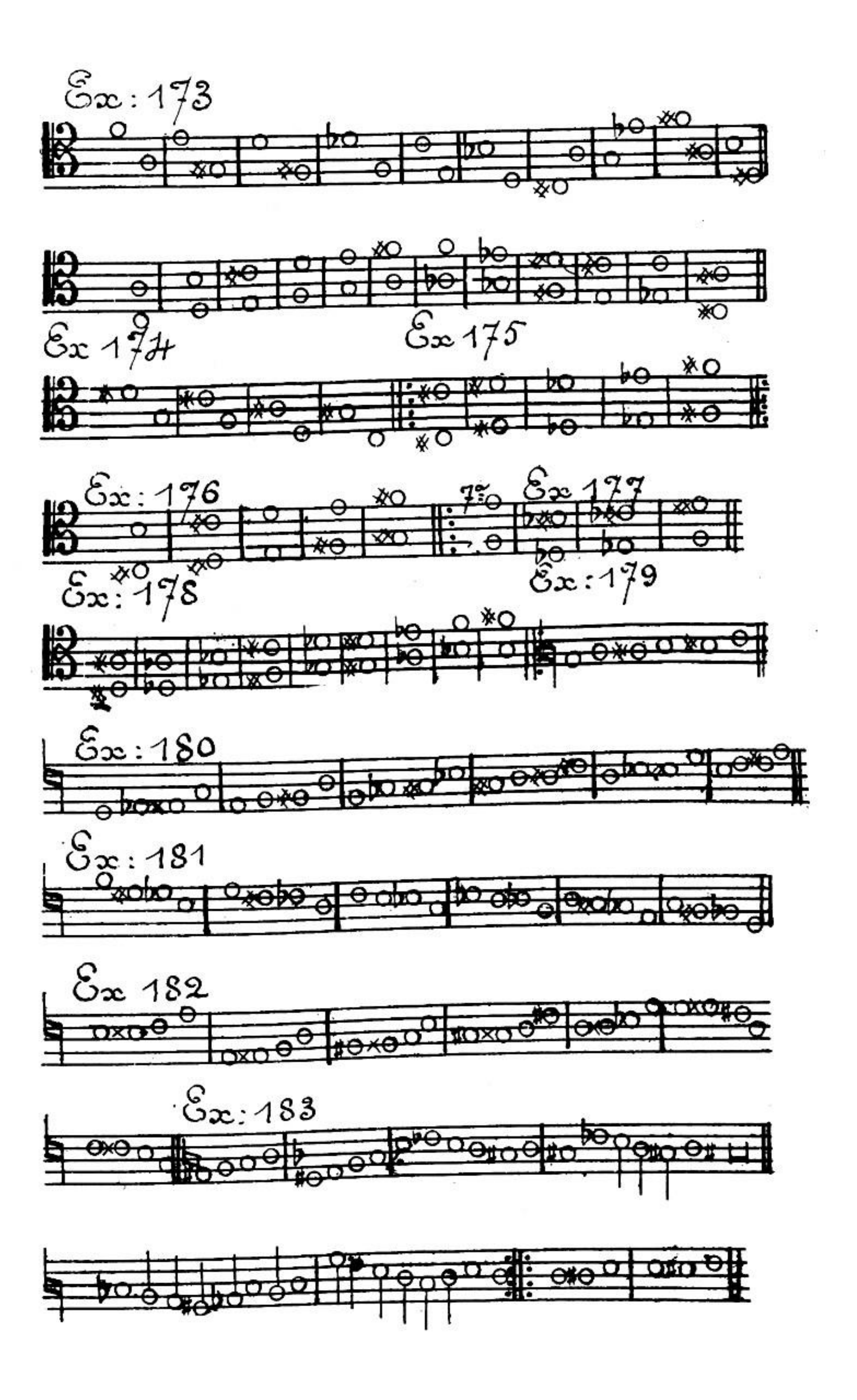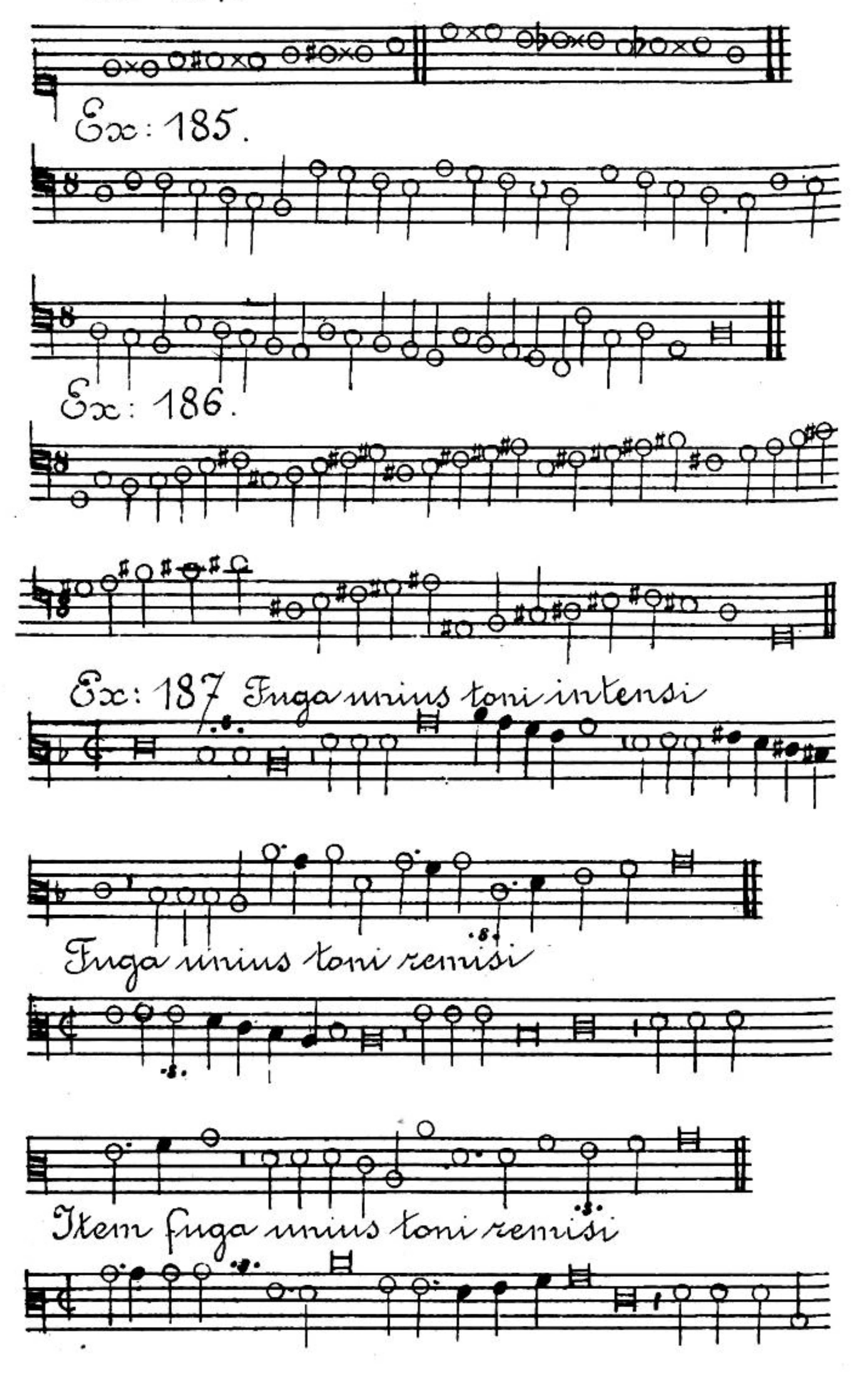


giam nisi ad te deus meus ://.
libera me domine de morte eterna
://. eterna in die illa tremenda
Quando celi mouendi sunt
et terra ://. et terra ://.
Altus
heu me domine ://. quia peccaui
nimis In uita mea quid faciam miser
://. ubi fugi am nisi
ad te deus meus ://.
2a pars
libera me domine eterna
://.
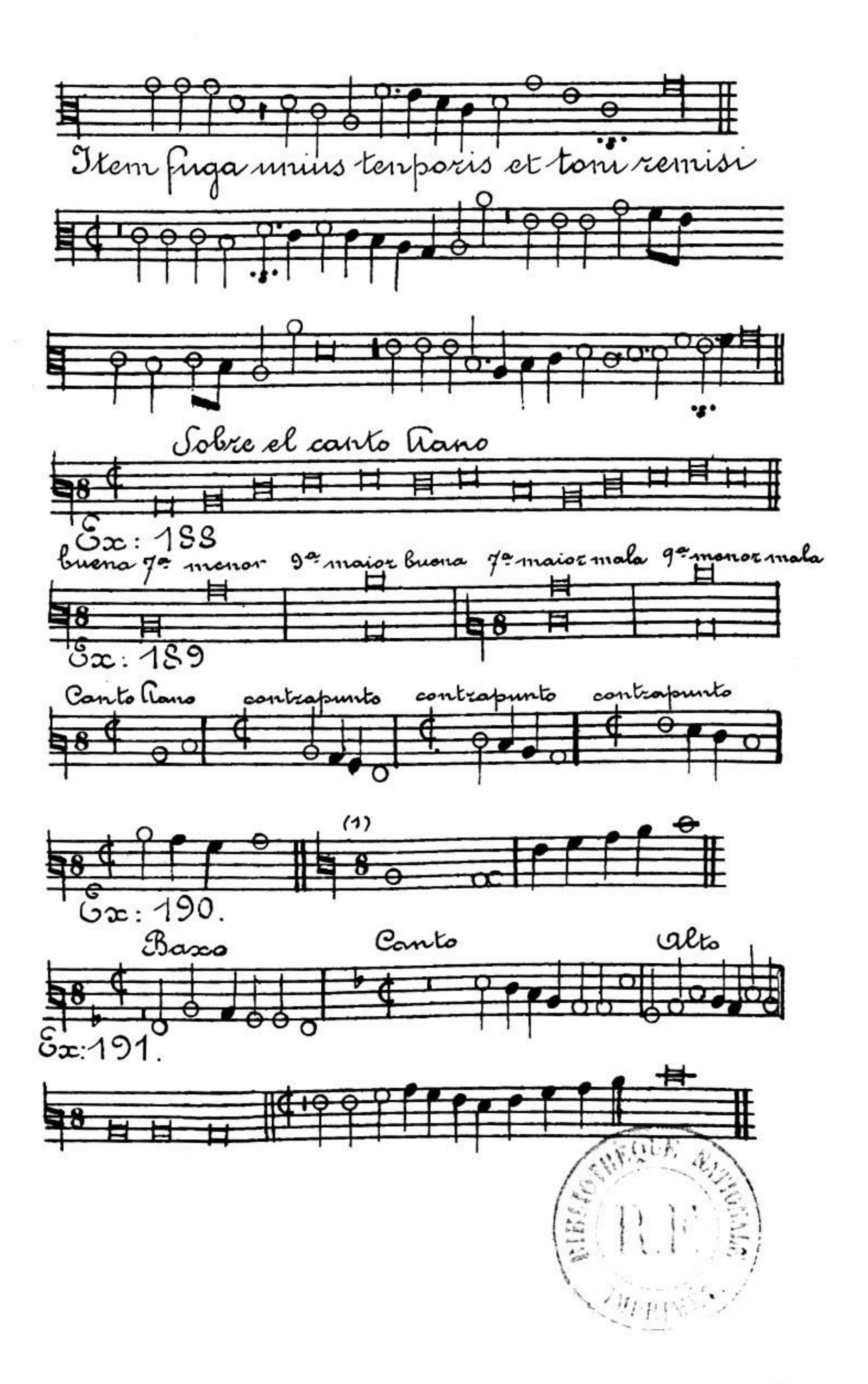


In die illa tremenda
quando celi mouendi sunt et terra
Baritonans
heu me domine quia peccaui
nimis inuita mea quid faciam miser
ubi fugiam nisi ad te deus meus
2a pars
libera me domine de morte In
die illa tremenda quando celi mouen
di sunt et terra
Ex 165


Ex: 166
Ex: 167.
Ex: 168.
Estos son los tonos
Ex: 169
Estas son las terceras menores
Ex: 170. Es aon otro intervalo maior que la tercera menor un semitono
Ex: 171
Ex: 172
Estas son las terçeras maiores


Ex: 173
Ex 174
Ex 175
Ex: 176
Ex 177
Ex: 178
Ex: 179
Ex: 180
Ex: 181
Ex 182
Ex: 183


Ex: 184.
Ex: 185.
Ex: 186.
Ex: 187 Fuga unius toni intensi
Fuga unius toni remisi
Item fuga unius toni remisi



Item fuga unius temporis et toni remisi
Sobre el canto llano
Ex: 188
buena 7a. menor
9a. maior buena
7a. maior mala
9a. menor mala
Ex: 189
Canto llano
contrapunto
contrapunto
contrapunto
(1)
Ex: 190.
Baxo
Canto
Alto
Ex: 191.